



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes



Maestría en Artes, mención en Pintura, Escultura y Dibujo.

**La deconstrucción de los sentidos
en la percepción del arte**

**Estudio de la deconstrucción para
una propuesta plástica**

Autor:

Lcdo. Víctor Geovanny Calle Bustos

Director:

Dr. Carlos Rojas

Cuenca – 2010



INFORME DE LA TESIS DE LA MAESTRIA EN ARTES

DECONSTRUCCION DE LOS SENTIDOS DE GIOVANNY CALLE BUSTOS

Por medio de la presente informa acerca de la tesis sobre la producción de objetos de arte desde una perspectiva deconstruccionista:

1. Aspectos formales:

La tesis cumple con los requisitos formales, especialmente en lo que se refiere a redacción y ortografía.

2. Aspectos académicos:

La tesis parte de la reconceptualización de aspectos de la teoría deconstructiva, para luego aplicarse a la elaboración de objetos de pequeño formato, aplicado a cada uno de los sentidos.

3. Aspectos metodológicos:

La tesis cumple con los requisitos metodológicos correspondientes.

Por estos motivos, me permito aprobar la tesis.

Atentamente,



Carlos Rojas Reyes

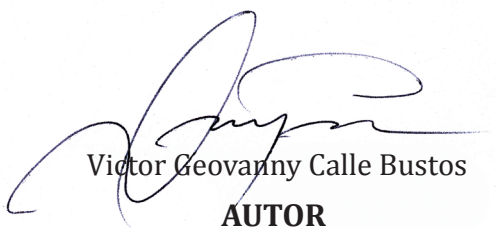
Visto: Giovanni Calle Bustos

Alumno

ACTA CESIÓN DE DERECHOS

Yo, Victor Geovanny Calle Bustos, con cédula de identidad 0103448957, declaro ser autor de la tesis “La deconstrucción de los sentidos en la percepción del arte, estudio de la deconstrucción para una propuesta plástica” como requisito para la graduación en la Maestría en Artes, Mención en Pintura, Escultura y Dibujo. Adicionalmente, por medio del presente documento, tengo a bien ceder en forma gratuita los derechos de mi tesis a favor de la Universidad de Cuenca, sin reserva alguna.

Dado en Cuenca, a los 30 días del mes de junio del 2010



Victor Geovanny Calle Bustos
AUTOR

A Víctor y Rosa Angélica,
mis padres.

AGRADECIMIENTO

Al Departamento de Postgrados de la
Facultad de Artes de la Universidad de
Cuenca en la persona del Dr. Carlos Rojas,
quien dirigió la presente tesis.



Vemos lo que nos obligan a ver...



INDICE

PORTADA.....	3
INFORME DE LA TESIS DE LA MAESTRÍA	4
ACTA DE CESIÓN DE DERECHOS.....	5
DEDICATORIA.....	6
AGRADECIMIENTOS.....	7
EPÍGRAFE.....	9
ÍNDICE.....	11
RESUMEN.....	13
INTRODUCCIÓN.....	14

CAPÍTULO I

La deconstrucción, su permanencia, actualidad y vigencia	17
1.1 Derrida, su deconstrucción y su visión del arte.....	17
1.2 La deconstrucción del arte plástico.....	23

CAPÍTULO II

Los sentidos, las funciones atribuidas con el discurso	29
2.1 Análisis de las explicaciones dadas a los sentidos.....	29
2.2 Los sentidos y el arte plástico.....	33
2.3 La deconstrucción de los sentidos:	
formas no usuales de percibir el arte plástico.....	36

CAPÍTULO III

Creación de objetos deconstruidos para los sentidos	41
3.1. Propuesta artística teórica-plástica.....	41
3.2. Diseño de la obra.....	42
3.2.1 Los recursos.....	42
3.2.2 El espacio.....	42
3.3. Presentación de la obra.....	43

3.3.1. Máquina para un cambio extremo.....	43
3.3.2. Audífonos para que gotee lo que no quise escuchar.....	45
3.3.3. Máquina para el autófago.....	47
3.3.4. Máquina para culparte cuando soy el culpable.....	50
3.3.5. Mascarilla para respirar su interior.....	52
3.3.6. Mascarilla para respirar la hediondez sin dañar tus ojos.....	53
3.3.7. La silla para un porotofilio importante.....	55
3.3.8. Lentes para no verte más.....	58
3.3.9. Gafas para verte	59
CONCLUSIONES.....	62
COMENDACIONES.....	63
BLIOGRAFÍA.....	64
ANEXOS.....	67
Anexo 1: Bocetos de los objetos deconstruidos.....	67
Anexo 1.2.....	68
Anexo 1.3.....	69
Anexo 1.4.....	70
Anexo 1.5.....	71
Anexo 1.6.....	72
Anexo 1.7.....	73
Anexo 1.8.....	74
Anexo 1.9.....	75
Anexo 2: Fotografías del proceso de deconstrucción.....	76

RESUMEN

La deconstrucción de los sentidos intenta demostrar que existen nuevas posibilidades perceptivas mediante su deconstrucción, a través de una propuesta plástica que implica la deconstrucción de varios objetos. Para ello, primeramente se realiza una revisión teórica-conceptual de la 'deconstrucción' su permanencia, actualidad y vigencia en la Deconstrucción del Arte en forma general y, por otro, la deconstrucción del arte plástico explícitamente. Luego del estudio de la deconstrucción, se procede a la segunda parte que es el cuestionamiento de las funciones atribuidas con el discurso a los sentidos, ahí se realiza un análisis de las explicaciones dadas a los sentidos tradicionalmente. Igualmente, se hace una breve introducción crítica a las formas convencionales de percibir el Arte Plástico. Finalmente, se plantea la posibilidad de deconstruir los sentidos a través de formas no usuales de percibir el arte plástico. A continuación, se realiza la propuesta plástica que consiste en la creación de objetos deconstruidos para los sentidos, es decir, objetos que juegan con las percepciones comúnmente aceptadas. Se expone la obra a través de imágenes, explicando el uso de recursos y espacios que ocupan cada objeto deconstruido.

ABSTRACT

The deconstruction of the senses tries to show that there are new possibilities of perception through deconstruction, through a plastic proposal that involves the deconstruction of various objects. To do this, first we review the theoretical-conceptual 'deconstruction' permanence, timeliness and relevance in the deconstruction of art in general and, secondly, the deconstruction of visual art explicitly. After the study of deconstruction, we proceed to the second part which is the questioning of the functions entrusted to the speech to the senses; there is an analysis of the explanations given to the traditional sense. Likewise, it is a short critical introduction to conventional manners of perceiving the visual arts. Finally, it raises the possibility of deconstructing the senses through unusual ways of perceiving the visual arts. Then the proposal is the creation of objects for the senses, that is, objects that play with commonly accepted perceptions. It presents the work through images, hence the use of resources and premises occupied by each object deconstructed.

INTRODUCCIÓN

La deconstrucción de los sentidos en la percepción del arte es un tema bastante ambicioso puesto que no se lo puede justificar simplemente por lo atrayente del concepto planteado para el estudio con el uso exclusivo de un texto como el aquí expuesto, sino que necesariamente debe recurrir a una propuesta plástica que demuestre la validez de tales transgresiones sobre el uso convencional de los sentidos. Esta propuesta plástico-deconstructiva viene a constituir una respuesta a la proximidad de una investigación teórica previa, sobre la estrategia de la desconstructión planteada por el filósofo francés Jaques Derrida (1930-2004).

De esta manera, la presente propuesta intenta demostrar nuevas posibilidades perceptivas mediante la deconstrucción de conceptos atribuidos a los sentidos a través de una propuesta plástica.

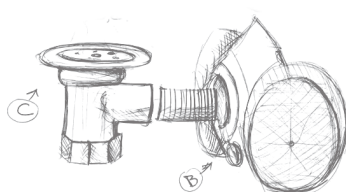
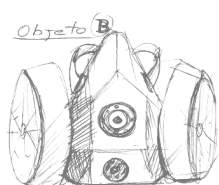
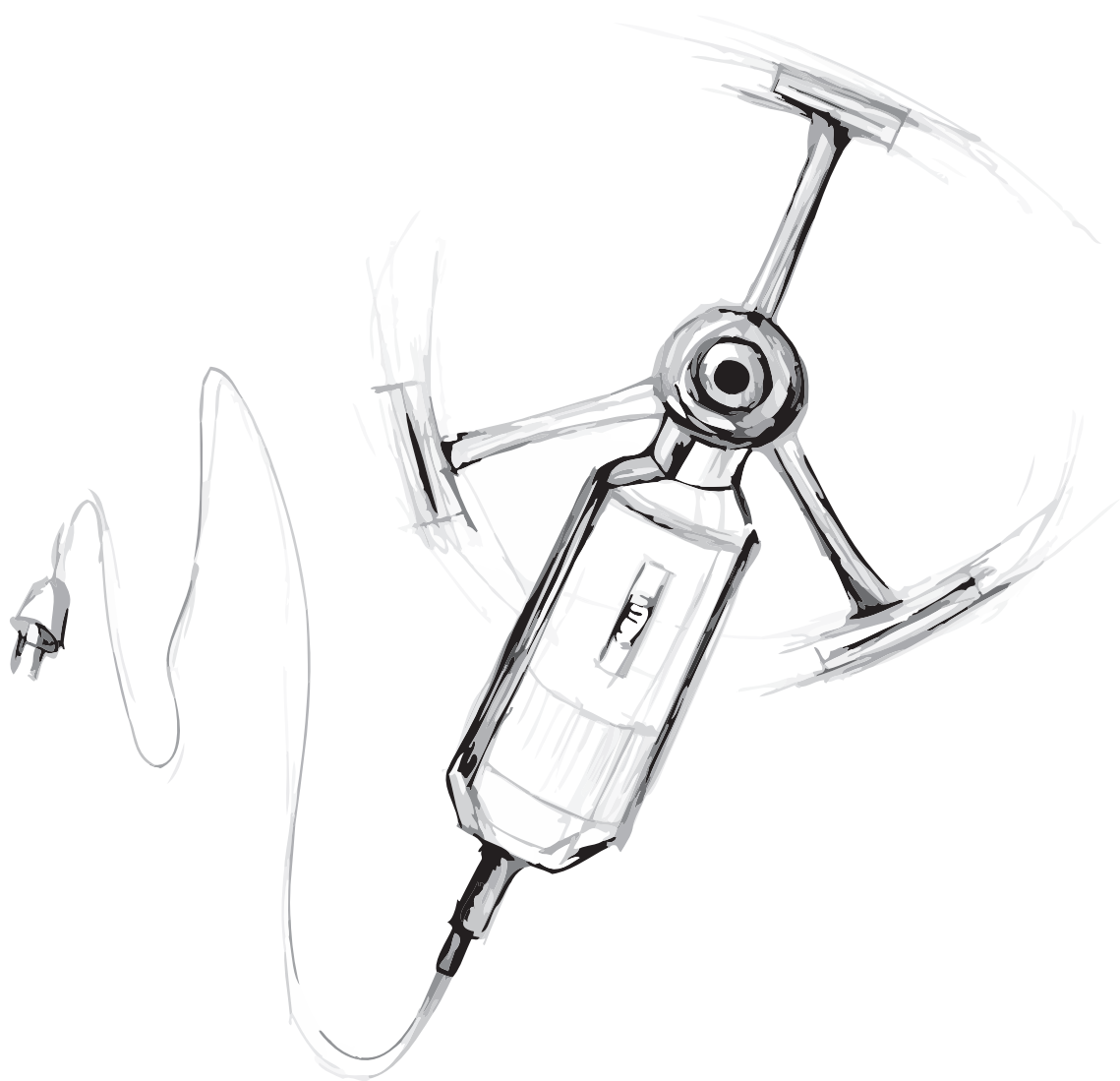
Además, es necesario reconocer que la deconstrucción entendida como una estrategia hermenéutica para los textos, con el mismo Derrida ya había rebasado estas fronteras para inmiscuirse en el arte plástico. Una ejemplificación de ello es la deconstrucción de la disputa sostenida entre Schapiro y Heidegger en torno a la pintura de los ‘zapatos’ del pintor Van Gogh. No obstante, el campo de los sentidos es totalmente nuevo en tanto que carece de investigaciones sobre la posibilidad para deconstruirlos.

Así, un ojo dotado de todos los componentes fisiológicos no sólo está instruido para captar las variaciones de la luz, sino que percibe formas, colores, belleza, fealdad, oscuridad que son llevadas a planos racionales o emocionales novedosos en un principio, pero que, con el transcurrir del tiempo, terminan por ceñirse a las costumbres y hábitos culturales que adquiere el individuo. Transgredir aquellos hábitos de percibir objetos, no siendo lo que son, es lo que se propone el autor de la presente tesis.

Los objetos creados y expuestos en este texto en forma fotográfica, son nueve, todos ellos, aunque susceptibles de muchas interpretaciones, son más sugerentes para deconstruir los sentidos. De tal manera, se propone la ‘silla para un poroto-filio importante’ los ‘audífonos para que gotee aquello que no quise escuchar’; máquinas disfuncionales como: la ‘máquina para culparte cuando soy el culpable’;

la 'máquina para el autófago' y la 'máquina para un cambio extremo'; variadas mascarillas como: la 'mascarilla para respirar tu interior', la 'mascarilla para recibir la hediondez sin afectar tus ojos'; o en otros casos anteojos, como son: los 'lentes para no mirarte más' y las 'gafas para verte'. Aunque la propuesta es susceptible de muchas comparaciones, sobre todo referidas al arte surrealista, absurdo y cómico, los objetos anteriormente enunciados están dotados de gran originalidad y búsqueda de un nuevo lenguaje para interpretarlos, sobre todo, para observarlos y sentirlos.

CAPITULO 1



1 La deconstrucción, su permanencia, actualidad y vigencia

1.1 Derrida, su deconstrucción y su visión de arte.

Jaques Derrida nació en Argelia en el seno de una familia judía de clase media, en el año 1930, sufrió la represión del gobierno de Vichy y, por otro lado, fue expulsado en 1941 debido a motivos racistas del instituto donde se educaba. Siendo muy joven se destacó como deportista, participando en numerosas competiciones y soñando con hacerse futbolista profesional. En esta misma época descubrió y leyó a filósofos y escritores como Rousseau, Nietzsche, André Gide y Albert Camus. Tras tres años de clases preparatorias literarias en el liceo Luis el Grande de París, ingresó en la Escuela Normal Superior en 1952; allí descubrió a Kierkegaard, a Martin Heidegger y a Louis Althusser quienes inspirarán sus otros escritos. Logra trabar amistad con quien se convirtió en su tutor, Louis Althusser, cuyo mutuo afecto perseverará a pesar de las diferencias. Más tarde obtiene una beca para estudios en la Universidad Harvard para posteriormente dar clases en universidades de ese país, principalmente Universidad Johns Hopkins, Universidad Yale y Universidad de Nueva York, siendo estos lugares espacios donde consideraba que existe mayor libertad. En 1957 se casó con Marguerite Aucouturier. En 1959 enseñó por vez primera en el liceo de Le Mans. En 1964 logró el premio Jean Cavaillès de Epistemología por su traducción de *El origen de la geometría* de Edmund Husserl. En 1965, junto a Althusser, obtuvo el cargo de director de estudios de la Escuela Normal Superior, en el departamento de Filosofía. En 1967 se publicaron sus tres primeros libros. Fue un admirador de la obra de Maurice Blanchot, a quien dedicó importantes textos; y se asoció progresivamente con Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe y Sarah Kofman en diversos proyectos, especialmente editoriales. En 1983, fundó el Colegio Internacional de Filosofía. En 1984 se convierte en director de estudios en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Murió el 8 de octubre de 2004 en París, víctima de un cáncer pancreático. Sus aportes fueron muy significativos no solamente en el campo estrictamente filosófico sino en el campo de la crítica e interpretación estética.

Jaques Derrida hace un aporte en el campo de la filosofía al demostrar que ésta no dispone de una estructura estable, sino que se tambalea en la cuerda floja de la falta de claridad conceptual. Ello se debe principalmente a que Derrida se da cuenta que la claridad dista mucho de ser cierta en el discurso filosófico, no por la complejidad de sus términos, sino porque se acoge a significaciones históricas, relativas y muchas veces sometidas a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia filosófica. Así la mayor parte de la filosofía ha sido construida solamente en base a una cuestión retórica. Pero eso no ocurre únicamente con la filosofía, sino que en otros campos como el lingüístico-literario, el plástico, el arquitectónico, el musical, etc..

De ahí es que nace el sentido de la ‘deconstrucción’, pues intenta evidenciar cómo las conceptualizaciones pueden vacilar por su falta de claridad, de tal manera que la estrategia deconstructiva acabó por considerarse que puede ser aplicada a todos los sistemas conceptuales. Es por eso que, según Derrida, no se trata de una teoría simplemente, sino que, la deconstrucción es en realidad una estrategia, una nueva experiencia de lectura, un sinnúmero de maneras de actuar ante un texto y otros campos conceptuales como puede ser, en nuestro caso, aquellos conceptos que se manejan en el arte. Aunque para Derrida, en una conferencia pronunciada en Jerusalén en 1989 –según Luis E. Santiago Guervós–, la deconstrucción se explica mejor diciendo qué no es la deconstrucción. La ‘deconstrucción’ no es un análisis, no es una crítica, tampoco es un método, no es una operación o un acto de interpretación individual sobre un texto.

“En definitiva, podemos decir, que Derrida ha tratado casi siempre de repudiar todas aquellas interpretaciones sobre la deconstrucción de las que se han apropiado sus discípulos e intérpretes, tal vez por ‘deformación’ profesional, o por el interés novedoso que representaban sus planteamientos.”¹

Por eso la actitud derridiana, para revisar la situación en que se encuentran los sistemas de la filosofía, ha recibido fuertes críticas, como la de acusar al deconstructivismo como una postura nihilista, incapaz de proponer un modelo filosófico orgánico que trascienda en el campo del conocimiento. En consecuencia, en una entrevista que Derrida hace

para Peter Brunette y David Wills en 1990, sostuvo que el método deconstructivista, al ser una actitud de lectura, termina siendo en sí mismo una producción, si se quiere una nueva construcción a partir de la deconstrucción. A continuación citamos la respuesta al comentario que Brunette hizo a propósito de lo atrofiado de las posibilidades cognoscitivas de la deconstrucción, a lo que Derrida respondió:

“...no creo que la deconstrucción sea esencial o únicamente aquella operación que, como tú dices, destruye la producción de conocimiento. No. O, mejor dicho, lo hace y no lo hace. Por una parte, puede de hecho bloquear o interrumpir cierto tipo de obra, de trabajo intelectual; pero, por otro lado, indirectamente produce conocimiento, indirectamente produce obra. Tanto los que se consideran deconstruccionistas como los que se oponen a ella trabajan a su modo, y creo que eso sin duda acelera la producción de conocimiento. (...) Aunque reconozco que la deconstrucción puede paralizar la lenta y optimista acumulación positiva de conocimiento, también pienso que es al mismo tiempo productiva”²

Sin embargo, y a pesar de lo dicho por Derrida, hay que tener en cuenta que el término deconstrucción se remite al término alemán *Destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo*. Derrida es quien teoriza y desarrolla el término, por lo que sostiene que la traducción de *Destruktion* por “destrucción” apuntaría exclusivamente a las nociones metafísicas, las cuales terminarían llevando a la nada, que es el nihilismo reduccionista que tanto critican sus detractores. Es por eso que, de acuerdo a sus necesidades, Derrida traduce y recupera por su cuenta la noción de ‘deconstrucción; entendiéndola –según la enciclopedia libre Wikipedia–, como “...el método de análisis que desmenuza un texto para evidenciar lo vacío de su significación”. Así por ejemplo,

¹ Luis E. de Santiago Guervós, *J.Derrida: la estrategia de la deconstrucción*, Universidad de Málaga. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, 31 de Marzo de 1995.

² Peter Brunette y David Wills; *Las artes espaciales. Una entrevista a Jaques Derrida*; <http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>

un ensayo, un artículo o una novela no es más que el resultado de “...la diferencia existente entre las palabras empleadas, ya que no la referencia a las cosas que ellas representan”³. Para señalar el sentido activo de esta diferencia, el filósofo sugiere el término de *différance*, ‘diferancia’. La diferancia es una palabra hueca que combina *diferencia* y participio presente del verbo «diferir», que significa no estar de acuerdo porque se es diferente. En este sentido, se puede localizar diferentes posibilidades de significación de un mismo texto si es que se procede a ir descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del que se ha redactado. Sencillamente, un texto puede terminar significando otra cosa a aquella que quiere decir su autor.

Algo muy importante dentro de tradición Occidental es que su filosofía es principalmente racional, lo que supone que todo tiene sentido a partir de las ideas trascendentales que se encuentran detrás de las palabras. En este sentido existe algo más allá de las palabras, algo que los códigos del lenguaje mantienen escondido. Por ejemplo, una obra literaria esconde una idea que el lector debe despertar con un “beso semiológico”⁴, con la interpretación de los aspectos simbólicos que se representan por medio del lenguaje. Por consiguiente, se ha pensado tradicionalmente que toda obra literaria está dotada de un sentido, bastará con hacer un estudio semiológico para determinar dicho sentido. Derrida se rebela en contra de este supuesto racional y argumenta que, en todo caso, existe una imposibilidad de que los textos literarios tengan el menor sentido. Pues para la deconstrucción existe un manto retórico que envuelve a un texto, siendo éste todo lo que existe; por eso, una obra de arte literaria es irreductible a una idea o un concepto.

En ese sentido, la deconstrucción niega a la obra literaria el concepto de totalidad –esa profundidad metafísica y trascendental en la que se justificaba la tradición filosófica racional de Occidente– al afirmar que

³ WIKIPEDIA ENCICLOPEDIA LIBRE, *Deconstrucción*; <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucción>

⁴ Ibídem. El *beso semiológico* es una metáfora de la interpretación simbólica de lo que el texto esconde, cuyo campo de estudio le pertenece a la semiótica.

el texto no puede ser aprehendido por completo, pues se encuentra en un movimiento constante de remisión que convierte a la totalidad en parte de otra totalidad, una totalidad mayor, que nunca va a estar presente. En forma más sencilla, cualquier producción está basada en algo externo que le quita el poder abarcante de ser una obra completamente llena de sentido. Lo mismo ocurre en el arte plástico, pues toda obra recibe inspiración, rechazo, aburrimiento, etc. de otra obra, de tal manera que, cualquier obra se ve remitida a otra, al menos así lo evidencia la historia del arte. Al ser tan amplio el espacio de una obra, resulta ser al mismo tiempo inasible en una sola idea que trascienda. Por lo que, para Derrida un texto no tiene ningún afuera, simplemente es un significante que puede tener un infinito número de interpretaciones como de lecturas se puedan hacer de éste.

Es por eso que, Derrida propone la existencia de ‘indecidibles’⁵, los mismos que actúan demostrando que ninguna significación es mejor que otra. Una significación es distinta, pero no mejor; por lo tanto, se plantea la imposibilidad de saber exactamente qué es lo que se propone decir el autor de un texto o de una obra de arte. No cabe la posibilidad de una interpretación unívoca. De alguna manera Roland Barthes⁶ ya había propuesto anteriormente para la literatura: “*la muerte del autor, provoca el nacimiento del lector*”. Es decir, para Barthes, una vez que se publica un texto no se requiere adivinar qué es exactamente lo quiere decir el autor, sino que el lector tiene la libertad de interpretar a su manera pudiendo encontrar, por sí mismo, otro significado distinto al que se proponía dar el autor. Derrida radicaliza esta afirmación y va más allá, al aseverar que, ni siquiera existe tal significado –escondido por el autor en el texto–, lo que existe, en consecuencia, es un vacío de significante, un sin sentido compuesto únicamente por elementos retóricos. Definitivamente, para Derrida, un texto en sí mismo, no significa nada.

⁵ Según Luis E. de Santiago Guervós, de la U. de Málaga, en su conferencia de *J.Derrida: la estrategia de la deconstrucción* (1995: 11) “Los indecibles no son conceptos, porque carecen de sentido único y definitivo, y tampoco tiene su descripción dentro del binarismo propio de los conceptos filosóficos.

⁶ El francés Roland Barthes contemporáneo de Derrida revolucionó la semiótica para interpretar los textos literarios.

Es por eso que, cuando se refiere al sentido del texto, la deconstrucción derridiana considera que éste es interminablemente alegórico⁷ y por lo tanto carece de univocidad y de obviedad. El lenguaje termina volviéndose complejo y lleno de equívocas riquezas, por lo que, Derrida sostiene que existen dos tipos de lectura:

“...la unívoca basada en el mensaje transparente y la deconstructiva, que remite a la plasticidad y corporeidad misma de los significantes. La deconstrucción niega la posibilidad de la denotación pura, de la referencialidad del texto. Ante la dictadura del canon plantea la democracia de la polisemia, estableciendo que el acto de lectura genera infinitas diseminaciones”⁸.

De tal manera que, frente a un texto es imposible establecer una lectura como la buena. Las lecturas se vuelven por lo tanto infinitas, porque ninguna lectura podrá inferir el buen sentido del texto. En este sentido, la deconstrucción propone una revolucionaria llamada de atención al significante –al signo–, pues sostiene que cualquier tipo de texto (literario o no) se presenta no solamente como un fenómeno comunicacional, sino también de significación. Derrida sostiene al respecto la autonomía del signo frente a los significados trascendentales que se le hayan querido dar con la tradición racionalista, sin embargo Derrida también niega que la escritura solo remita a sí misma. De ahí que la deconstrucción se mueva entre la negación y la afirmación del signo.

Además, hay que tener en cuenta que la deconstrucción es una estrategia bastante cambiante pues se adapta, como habíamos anticipado anteriormente, a varios campos del saber no solamente a los textos filosóficos y literarios; tal es nuestra necesidad de estudiar el arte plástico desde una óptica deconstructiva. A pesar de que la mayoría de filósofos han equiparado la deconstrucción a un tipo de teoría literaria, principalmente desarrollado por la Universidad de

⁷ Es decir que los textos hacen significaciones abstractas por medio de figuras, por lo general representando una cosa por otra.

⁸ WIKIPEDIA ENCICLOPEDIA LIBRE, *Deconstrucción*; <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucción>

Yale, el mismo Derrida en su *Carta a un amigo japonés* dice que el sentido de la deconstrucción “...tiene lugar en todas partes.”⁹

Pese a las décadas transcurridas desde que se forjó la estrategia deconstructiva, ésta sigue vigente, y su utilización se ha ampliado a diversas lecturas sobre el arte. El mismo Derrida cuestionó, en su libro *La verdad en pintura*, algunos cánones establecido para hacer la lectura de la pintura.

1.2. La deconstrucción del arte plástico

En cuanto a la visión del arte, que es la que nos compete estudiar, de manera especial en el arte plástico, Derrida sostenía una similar forma de deconstruir, semejante a la que había realizado para los textos literarios y filosóficos. Sugiere, en este caso, que el creador es ciego, que ella o él escriben, dibujan o pintan, como ciegos, que es la mano de una persona ciega la que realiza los trazos y plasma el dibujo en el papel o el lienzo. Este proceso de ceguera al que se refiere Derrida en la entrevista que da a Peter Brunette y David Wills, está ligado a todas las artes visuales. Artes visuales que preferiblemente son tratadas como artes “espaciales”¹⁰. Por supuesto, explica que el término espacial abarca no sólo lo visible, sino que también abarca algunas expresiones invisibles, siendo éstas justamente las posibilidades para la creación del artista condicionado a la ceguera.

La deconstrucción en el arte plástico, se ilustra mejor en la idea del pintor como el oficio del ciego. Tradicionalmente se ha establecido un desacuerdo entre el ver y el tocar, el mismo que es cuestionado por el tacto que ve, es decir, por la exploración que el ciego hace con los dedos. Entonces existen posibilidades en los dedos que pueden ir más allá de donde normalmente alcanzan los ojos. Más adelante tendremos oportunidad de aproximarnos a una deconstrucción de los sentidos, la cual dará especial énfasis justamente a otras posibilidades de los sentidos, intentando hacer otra cosa que no sea simplemente cumplir con la función estrictamente “establecida” a los órganos corporales.

⁹ Jacques Derrida, *Carta a un amigo japonés*, Barcelona, A Ediciones, 1997, Trad: Cristina Perreti, págs. 23-27.

Una de las deconstrucciones más conocidas y complejas para el arte plástico podemos encontrar en la obra *La verdad en pintura* del mismo Derrida. En dicha obra, Derrida critica los límites de la belleza ajustados al discurso racionalista. Así se pregunta: “¿Qué es el arte?”, ¿Cuál es el sentido del arte o de la historia del arte?” él mismo se responde que todas las producciones están “...sometidas a la autoridad de la palabra y de las artes discursivas.”¹¹ Más adelante, recalca que, “...cuando un filósofo repite estas preguntas sin transformarlas, sin destruirlas en su forma, en su forma de pregunta, en su estructura onto-interrogativa, ya ha sometido todo el espacio a las artes discursivas, a la voz y al logos”¹². Es por eso que, en su estudio por lo verdaderamente pictórico, enfatiza que no existe lo esencial, sino que la verdad en pintura está plagada de límites y márgenes en los discursos eruditos que rodean a la obra de arte. De esta manera, el autor insiste en la deconstrucción de los discursos eruditos que se creen con la atribución de descubrir lo esencial de una obra pictórica; para Derrida, finalmente, terminan sólo siendo suplementos accidentales de la misma, pues no existen las significaciones unívocas para el arte.

Así podemos encontrar, en este libro, un análisis de la disputa sostenida entre el historiador Meyer Schapiro¹³ y Heidegger¹⁴. Schapiro reprocha la interpretación que Heidegger hizo sobre el viejo par de zapatos –los zapatos–, obra de Vincent Van Gogh. Según Schapiro, Heidegger hizo su interpretación para ilustrar una característica interior de la obra de arte que es el desvelamiento de la verdad, en la que fracasa, supuestamente. La disputa, en este sentido, se encierra en que Heidegger hace la interpretación del un viejo par de zapatos, considerándolos como zapatos “de campesino”. Interpretación que discrepa con una explicación más racional establecida por Schapiro. Pues para este último, se trata de

¹⁰ En la entrevista que realizan Peter Brunette y David Wills, Derrida explica por qué se refiere a arte “especial”: “Debería dar la siguiente razón: es porque no estoy seguro de que el espacio esté esencialmente dominado por la mirada”.

¹¹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2001, pág. 33.

¹² Op. Cit., pág. 34.

¹³ Schapiro dio a conocer disputa, mediante correspondencia, mantenida con el filósofo Heidegger en un homenaje a la memoria de Goldstein. Así lo explica Derrida.

¹⁴ Filósofo alemán cuyas propuestas están muy ligadas a la corriente existencialista.

los zapatos del propio Van Gogh. Más adelante, el historiador encuentra que Heidegger ni siquiera hace alusión a qué zapatos se refiere de los tantos que ha pintado Van Gogh.

“En todo caso, Schapiro, quien devela y comenta esta correspondencia, reservándose así la última palabra, concluye con un desacuerdo. Él pretende detentar la verdad de los zapatos (del cuadro) de Vincent (Van Gogh). Y como debe la verdad, la restituye. Identifica (en todos los sentidos esta palabra) la pintura y los zapatos, les asigna sus puntos o su número propio, nombra la obra y atribuye el sujeto de la obra (los zapatos) al sujeto de la obra, o sea a su verdadero sujeto, el pintor Van Gogh. Según él, Heidegger se equivoca tanto de pintura como de zapatos. Al atribuírselos tanto al campesino o a la campesina, permanece en el error (“The error lies...”), en la proyección imaginaria, la misma contra la cual pretendía ponernos en guardia.”¹⁵

Entonces Schapiro pone en evidencia el sinnúmero de errores, la falta de racionalidad en la interpretación por parte de Heidegger. Aquí es donde Derrida reconoce que Schapiro tiene la razón, “...solo que tiene demasiada razón”¹⁶ escribe, pues se cumple con algunos dogmas establecidos para hacer una lectura de la pintura. Derrida encuentra por lo menos tres dogmas racionalistas en Schapiro. Los mismos que se resumen en supuestos convencionales que Heidegger, al parecer, ha puesto entre paréntesis, y que Shapiro los reivindicó con la autoridad del discurso. Discurso que considera la posibilidad de determinar las fronteras de la pintura, es decir que el discurso estaría sobre la pintura. Para Derrida no cabe esta posibilidad pues, según hemos visto en la deconstrucción de los textos, ningún signo posee fronteras determinables, pues contiene una amalgama de significaciones que terminan siendo mejor explicadas por su condición de “indecidibles”. De esta manera, la interpretación racionalista

¹⁵ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2001, pág. 289.

¹⁶ Ob. Cit., pág. 322.

sobre los viejos zapatos de Van Gogh queda en entredicho frente al sin número de interpretaciones que podría alcanzar la pintura, entre ellas, la interpretación de Heidegger.

Por otro lado, Derrida afirma que toda creación, sea parte o no de alguna escuela, es el fruto del pensamiento. El pensamiento está presente, pero no se refiere simplemente al pensamiento filosófico. Derrida retoma la diferencia que Heidegger hace entre el pensamiento y la filosofía, y reafirma que el pensamiento no se agota por la filosofía, sino que la supera:

“La filosofía es sólo un modo de pensamiento, y es en la medida que éste excede a la filosofía que puede interesarnos aquí. Esto supone que existen artes espaciales, prácticas, que exceden a la filosofía, que resisten al logo-centrismo filosófico y que no son simplemente naturales o, como algunos las llaman, animales. No son simplemente del orden de las necesidades inmediatas”¹⁷.

Las posibilidades que deja para el arte superan, según acabamos de ver, a la filosofía para encontrarse con el pensamiento. La filosofía racional, cede espacio al pensamiento irracional, absurdo, que es válido y quizá necesario en cualquier manifestación artística. Pero no por ello, hace a un lado al pensamiento disciplinario, trazado a lo largo de la historia. A Derrida le interesa que la deconstrucción sea un proceso inacabado de interpretación, pues nada termina de interpretarse, siempre es un hacerse, no puede llegarse a una frontera determinable. Por lo tanto, el pensamiento es más válido que la filosofía para proceder a interpretar una obra de arte. *“Lo que llamo pensamiento –dice Derrida– es justo esto: un estar interpretando”¹⁸.*

Otro punto clave, dentro de las posibilidades deconstructivas de interpretar el arte, es la cuestión espacio-temporal. Para él, si una obra de arte *“aparece en tal o cual momento es porque las condiciones históricas, ideológicas y técnicas lo hacen posible”¹⁹.*

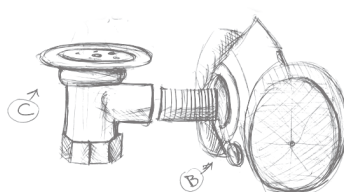
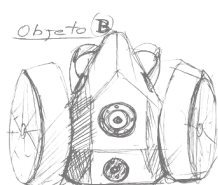
17 Peter Brunette y David Wills; *Las artes espaciales. Una entrevista a Jaques Derrida*; <http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>

18 Ibídem

19 Ibídem

Por lo que el análisis interpretativo sólo sucede después de que se haya conocido la obra, de esta manera, no se puede determinar el lugar ni el tiempo en el que se puede esperar una obra artística. Para Derrida, si es que se pudiera hacer un análisis anterior de las obras que van a aparecer, sería porque nada habría ocurrido en el arte. Así, el arte es completamente innovador. Por eso sostiene que siempre es necesario considerar las condiciones históricas, políticas, económicas e ideológicas; analizarlas lo más que se pueda para estar *interpretando* que es lo máximo que le corresponde al pensamiento. En resumidas cuentas, lo que Derrida hace es afirmar que el arte no se predice de acuerdo a ideas preconcebidas, simplemente se manifiesta. Y es obvia esta afirmación, pues para él las ideas trascendentales no se esconden detrás de una obra, ni de una palabra.

CAPITULO 2



2. Los sentidos, funciones atribuidas con el discurso.

2.1. Análisis de las explicaciones dadas a los sentidos.

Los sentidos son considerados como órganos corporales encargados de recoger la información de la realidad para que el cerebro interprete, así son considerados imprescindibles para conocer el mundo, la realidad. De tal manera, se puede afirmar que no existe ninguna información en el intelecto humano que no haya sido ayudada por los sentidos, a no ser que creamos que venimos al mundo con algunas ideas predeterminadas. Es mucho más probable que vengamos al mundo como una *tabla rasa* que, en el trayecto del tiempo y las experiencias, vamos acumulando información en nuestro cerebro para interpretarla de acuerdo a la voluntad y capacidad de cada individuo. Conocemos al mundo a través de estímulos sensoriales que llevan la información hasta el cerebro en el cual se realizan otros procesos como son la interpretación y las respuestas. De este modo, Otto E. Lowenstein, cuando se pregunta qué son los estímulos sensoriales manifiesta que:

“En términos más generales, cualquier cambio bastante rápido de la constitución física o química del medio que circunda al organismo puede actuar como estímulo, con tal de que el organismo esté afinado con él merced a una estructura nerviosa de sensibilidad selectiva que traduzca un cambio del medio a mensaje sensorial codificado, que será transportado del lugar de recepción a la calculadora principal del sistema nervioso...”²⁰

Para Lowenstein los sentidos no son más que puestos para recibir estímulos sensoriales, de modo que, cada vez que un nervio sensitivo recibe un estímulo, éste se encarga inmediatamente de conducir

²⁰ Otto E. Lowenstein, *Los Sentidos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1969, Traducción en español: Juan Almela, pág. 14.

hasta el cerebro la información. Así, podemos encontrar que los estímulos que activan nuestros sentidos pueden ser diversos y muy complicados, pues se generan desde formas fisicoquímicas complejas hasta llegar a estructuras receptoras que traducen dichas formas en mensajes nerviosos codificados. Sin embargo, Lowenstein sostiene que, a pesar de ello, *“el mensaje nervioso en sí mismo consistirá probablemente en monótonos impulsos eléctricos...”*²¹ Como sea, los sentidos vienen a representar las puertas por donde muchos seres vivos, particularmente los seres humanos, nos enteramos de la realidad.

Siguiendo esta línea, José Ferrater Mora, en su *Diccionario de Filosofía*, apunta que el sentir es un experimento de sensaciones. *“Por lo que se ha estimado que el sentir es la actividad ejecutada por los órganos llamados órganos de los sentidos o, simplemente sentidos”*²². De lo que se entiende que los modos de sentir según los órganos, serían los cinco sentidos: vista, oído, olfato, gusto, tacto. Además, los sentidos estarían estrechamente relacionados con los órganos biológicos externos, los mismos que, de acuerdo a lo sostenido anteriormente, permitirían establecer un contacto con la realidad. Siendo éstas las únicas posibilidades atribuidas a los sentidos.

Por otro lado, Paul Hougham sostiene que existen límites que se han atribuido a los sentidos, más allá de los cuales sus posibilidades resultan extraordinarias. Estos límites constituirían las fronteras de la sensación, la percepción y el reconocimiento, y también se incluyen los órganos sensoriales afinados con precisión, un buen proceso cognitivo, un análisis de la información sensorial y una excepcional memoria de anteriores impresiones sensoriales. Por eso en el borde de nuestras posibilidades sensoriales normales se encuentran las personas que han desarrollado enormemente sus sentidos, tales son los casos de los vinateros –catadores de vinos–, los creadores de perfumes, los músicos, etc.. No obstante, fuera de estos límites, se encuentran las personas que experimentan unas formas extraordinarias de percepción sensorial, más

²¹ Ob. Cit. Pág. 207.

²² Fernando Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel S.A., 2001, TOMO IV, pág. 3238

allá de la experiencia colectiva. Por eso Houghan afirma que existen cierto tipo de percepciones y de receptores que van más allá de las fronteras llegando al punto, por ejemplo, de ver sonidos y de escuchar colores. De ahí que se hayan realizado experimentos para que los sordos puedan escuchar música a través de los colores, métodos todavía no probados.

“Más allá de las fronteras: Esta percepción a menudo se la conoce como percepción extrasensorial (PES) o clarisensitiva. Esencialmente, los sonidos (a menudo voces) que se oyen, las imágenes que se ven y la cognición que surge no tienen una pista de causalidad identificable.... Existen muchas hipótesis sobre los mecanismos de los sentidos extraordinarios. Los campos mórficos de Rupert Sheldrakes son una de las bases de la experiencia no lineal y se apoyan en la conciencia colectiva sugerida por Carl Jung (...) La sinestesia es este cruce de entrada y de recepción sensorial, donde vemos sonidos y escuchamos colores”²³

De este modo, los mensajes que se receptan en el cuerpo humano, conducidos por el sistema nervioso, caminan a través de un sofisticado proceso de transmisión de sensaciones y respuestas mediadas por nuestra conciencia. Su sistema es tan complejo pues *“Los nervios son estructuras increíblemente largas, su cuerpo celular está conectado al cerebro o la médula y se extiende a lo largo de todo el cuerpo. Son invisibles a simple vista, pero los grupos de cuerpos celulares en el cerebro aparecen como pequeñas células grises...”²⁴*, sin embargo eso no significa que no podamos definir sus funciones más generales, a pesar de las posibilidades más allá de las fronteras atribuidas a los sentidos.

²³ Paul Hougham ; Atlas del Cuerpo, la Mente y el Espíritu; China; RBA Integral; 2007, pág. 80.

²⁴ Ob. Cit. Pág. 30

Por lo que podemos encontrar los cinco sentidos tal como habíamos señalado en base a lo explicado por Ferrater Mora –la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olor–. Sin embargo, estos sentidos por separado, según lo expuesto por Hougham en su *Atlas del cuerpo, la mente y el espíritu*, se podrían fusionar. El oído con el tacto y el olor con el gusto, por las estrechas relaciones que mantienen unos con los otros.

Antes, podemos encontrar a la vista, la cual recepta cuerpos de luz, y es el último sentido en desarrollarse. “*Nuestros ojos no se abren dentro del útero hasta el sexto mes de gestación...*”²⁵ Pero el desarrollo de este sentido no se mide simplemente por los alcances perceptivos de la luz – pero en la medida que la edad de los seres humanos avanza u otros problemas de carácter fisiológicos, éste viene a ser uno de los sentidos más propensos a desgastarse, por lo que las personas se ven obligadas a llevar anteojos–, sino que también su desarrollo permite anticipar otras funciones motrices como la del caminar. De este modo la dinámica de la visión puede ser entendida con un doble significado: “*La capacidad de experimentar estímulos sensoriales a partir de la luz y la capacidad de proyectar anticipándonos al tiempo para ver conceptualmente qué caminos debemos seguir*”²⁶.

Luego tenemos a los demás sentidos, esta vez en una estrecha relación, del olor y el gusto. Para Paul Hougham el gusto viene a ser un subconjunto del olor, de tal manera que los cuatro gustos principales que identificamos mediante la lengua (dulce, agrio, salado, amargo) incluso en sus 24 combinaciones, no abarcan de ningún modo nuestra experiencia subjetiva del gusto. Es por eso que si se carece del sentido del olfato, no se puede degustar los alimentos, del mismo modo que tampoco se puede identificarlos. Asimismo, tenemos al oído y el tacto, los cuales están íntimamente ligados como sentidos que nos ayudan a detectar cambios en la textura y en la calidad de nuestro entorno.

25 Ob. Cit. Pág. 68.

26 Ob. Cit. Pág. 68.

Es probable, por otro lado, que los sentidos hayan sido lo suficientemente disciplinados para ver aquello que las “sociedades disciplinarias” propuestas por Foucault hayan querido darle a los sentidos. Los ojos ven lo que es su “deber” ver, así como el respirar, el tocar, el saborear, el oír.

Estas constituyen las explicaciones funcionales más comunes asentadas por los científicos en torno a los sentidos. Como hemos observado, las explicaciones son bastante objetivas en torno a los sentidos, probablemente no caben atribuciones subjetivas. Pero ¿cómo se relacionan éstos con el arte, y en particular con el arte plástico?

2.2. Los sentidos y el arte plástico

Elena Oliveiras, considera que el arte tiene un efecto reconstituyente, lo cual se debe, no solamente, a las consecuencias de hacia dónde lleva el arte, sino que la percepción misma termina jugando un rol protagónico en el cual colaboran otros elementos. Las obras de arte por lo tanto *“...aumentan la fuerza, aumentan el placer (el sentimiento de fuerza), excitan todos los más sutiles recuerdos de la embriaguez; hay una memoria particular que desciende en tales estados de ánimo; entonces retoma un lejano y fugitivo mundo de sensaciones.”*²⁷ Las sensaciones no pueden ser otras que esas que empiezan y finalizan en la vista, el tacto, el oído, el gusto y el olor. De hecho las sensaciones quedan en la memoria como recuerdos de una percepción de la obra de arte. Al respecto existieron escuelas muy dedicadas a resaltar la sensación, de este modo, Louis Hatecauer observa la obediencia de ciertas escuelas a la sensación, *“...sensación que era la reacción inmediata espontánea provocada por la percepción de una imagen, aunque muchos de sus miembros fueran artistas instruidos y a menudo reflexivos. Este fue el caso de los fauvistas y de los expresionistas.”*²⁸

²⁷ Elena Oliveras, *Estética: La Cuestión del Arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía; 2006, II Edición, pág. 260.

²⁸ Louis Hatecauer, *Historia del Arte*, Madrid, 1966, Tomo IV.

En contraposición, Nietzsche sostiene que las representaciones artísticas, aun de las sensaciones, son objetivas, y no subjetivas como se supone en el arte, por lo que no se puede relacionar al arte únicamente con el sentimiento de placer o displacer, “...por medio de la cual nada es designado en el objeto, sino en la cual el sujeto se siente a sí mismo a tal como es afectado por la representación”²⁹

Por su parte, Paul Valéry en su *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, sugiere recordar que la etimología del término ‘estético’ proviene del griego *aisthetikos*, el mismo que procede de *aisthesis*, la cual significa sensación o sensibilidad. En este sentido advierte Valéry que se podría afirmar que la Estética, *aisthetike episteme*, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana.... Por eso es que, existe la imperiosa necesidad de aclarar que “...la Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino aquella que la obra de arte concreta...”³⁰. De este modo el término estética podría resultar hoy en día no muy adecuado. Esto se debe a que en muchos de los nuevos productos artísticos la sensación ha dejado de ser la fuente principal de una experiencia que, ante todo, radica en el concepto de lo sensible.

Lo estético no podría ser percibido mediante información obtenida por la prensa o la historia del arte, sino que necesariamente requiere de un contacto directo con la obra para captar su significado, lo cual no siempre es cierto. Esto ocurre sobretodo cuando se trata de apreciar arte conceptual. “...aquellos que se detienen a contemplar obras de tipo conceptual prestando atención a todos sus detalles “sensibles”, no la estarían apreciando en forma correcta, como observa Gérard Genette (1930)”³¹.

²⁹ Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poderío*, Trad. Aníbal Froufe, prólogo Dolores CAstrillo Mirat, Madrid, EDAF, 1994 (v. or. 1911), pág. 200.

³⁰ Valéry Paul “*Introducción al método de Leonardo da Vinci*” En *escritos sobre Leonardo Da Vinci* trad. Encarna Castejón y Rafael Conte, Madrid, Visor, 1987, pág. 30.

³¹ Ob. Cit. Pág. 30

Para Valéry, en obras de contenido auráticas –obras que tienen un “aura”, concepción desarrollada por Walter Benjamín–, tales como la Gioconda de Leonardo Da Vinci o los Girasoles de Van Gogh, investidas de un admirable “temblor del tiempo” –observación tomada en el mismo texto por Gaetan Picon–, requieren necesariamente de la percepción. En estos casos, ninguna información, por exhaustiva que sea, o ninguna ilustración, por más exacta que fuese, podría suplantar a la percepción directa del original. Sin embargo encuentra que en otras obras como aquella elegida por Genette, “la Invisible Sculpture” (1967) de Claes Oldenburg, una cavidad del tamaño de una tumba públicamente excavada y enseguida rellena en el Central Park de Nueva York, detrás del Metropolitan Museum tienen una significación distinta que no requiere de la percepción directa para apreciar este arte sino que simplemente requieren de un elemento conceptual que puede ser dotado por el espectador. La misma indiferencia perceptiva se encuentra en el “Secador de Botellas” (1914) de Marcel Duchamp o en las cajas de “Jabón de Brillo” (1964) de Andy Warhol. Para llenar los “blancos” de significado de estas obras, el aspecto conceptual de éstas, no sensible, resulta preeminente. *“Puesto que la recepción de algunos fenómenos estéticos exceden el ámbito de lo sensible a favor del concepto, deberíamos definir a la Estética como disciplina que estudia la experiencia estética no partiendo necesariamente de la sensación, como dicta la etimología.”*³²

Pero, a pesar de lo sostenido por Valéry, el arte plástico tiene una relación muy cercana a la percepción visual, ya sea que se perciba en forma directa o indirecta cualquier obra de arte. De tal manera que, tradicionalmente los sentidos dentro de la pintura, por ejemplo, no hacen otra cosa que contemplar visualmente al objeto para sentir el placer o la sensación estética de la que hemos hablado anteriormente. No obstante, al incluir dentro de las artes plásticas a la escultura, los *happenings* y las instalaciones; el público se ve obligado, a veces, no solamente a contemplar las representaciones sino que tiene que participar con los otros sentidos, habiendo, en este sentido, obras para tocarlas o para comerlas.

³² Ob. Cit. Pág. 30

Lo cierto es que, en base a la tradición artística se puede encontrar artes distintas para cada sentido, pocas veces combinadas. Por ejemplo la gastronomía para el gusto, la pintura para la vista, la música para el oído –y quizá para el tacto, de acuerdo a su cercanía–, la perfumería para el olfato. El tacto, solo, parece ser un arte menos exhibido, pues se lo percibe a través de expresiones eróticas más reservadas. Ahora bien, como espectadores no deja de ser cierto que por lo general la forma de disfrutar el arte se basa principalmente a través de la vista y del oído. De ahí que se haya considerado que el cine fusiona a las otras expresiones artísticas. Pero también no deja de ser cierto que su función no excede los mencionados límites sensoriales.

Visto así, ¿cabe alguna posibilidad para deconstruir los convencionalismos de la percepción del arte a través de los sentidos? ¿Cuáles son esas formas no usuales de percibir el arte plástico? ¿Qué posibilidades quedan para trastocar el arte plástico y demostrar que existen otras posibilidades que afecten al sujeto que se aproxima a una representación? .

2.3. La deconstrucción de los sentidos: formas no usuales de percibir el arte plástico.

Los planteamientos del arte moderno encajados en valores como la pereza, el estilo, el arte por el arte, la originalidad y otros, en cierto modo, han colapsado en el siglo XX. El arte no ha sido ajeno a estos acontecimientos, debido a que las formalidades no solamente han sido renovadas sino que han cedido paso a propuestas artísticas más cuestionadoras que conviven con la sociedad actual. Por su parte Jacques Derrida en su objeción a la razón se percató de que todo discurso carece de sentido, pues los textos se componen de un juego descentrado de estructuras, demostrando que, en el fondo, el significado de una obra no siempre es el que se propone transmitir el autor, pues existe “...la imposibilidad de atribuir un significado fijo a una obra”³³ .

33 OCEANO GRUPO EDITORIAL, *Nuevo diccionario de filosofía*, Barcelona, Océano Editorial, 2001, pág.

La lectura deconstructiva en el arte plástico pone en evidencia elementos desautorizados por las estructuras racionales, en tanto que niega que así deban ser las cosas y no de otro modo. La representación de mi experimentación apunta a una deconstrucción de los sentidos, por lo que planteo la ironía de trastocar la percepción del arte plástico, desvirtuando cualquier intención de atribuir un sentido original y unívoco. Las palabras no pueden decirlo todo, los sentidos ensimismados son formas precarias de aproximación a un cúmulo de experiencias diversas, desestructuradas, caóticas, sin otro fundamento que la ficción.

Al respecto existen algunas propuestas que de alguna manera han generado una deconstrucción del arte plástico, así por ejemplo, tenemos obras como: *Horses running endlessly* (Caballos corriendo sin parar) de Gabriel Orozco y “El urinario” de Duchamp, entre otras más que juegan con los significados que reconocen habitualmente nuestros sentidos.

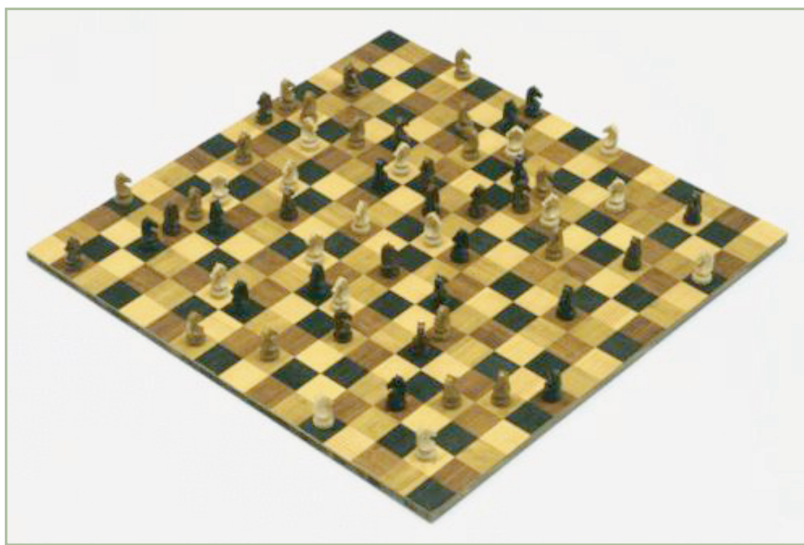


Ilustración 1: Parafraseando a Gabriel Orozco, en la obra se trata de paisajes y micro-paisajes. Después de todo, el tablero es un espacio donde se paran y se mueven reyes, reinas y caballos. El último, por su extraño comportamiento para avanzar es al que Orozco toma para propio juego, donde sólo se baila en “eles”. En suma, esta desconstrucción guarda un significado en la ironía de un mismo juego que ahora está lleno de caballos que se mueven en “eles”, todas las reglas se reducen a las leyes del caballo.

Marcel Duchamp es uno de los artistas clave para entender la deconstrucción, pues rebasó las evidencias y universalismos en el arte, al romper desde el comienzo su vinculación a todo grupo artístico o tendencia. Incluso arruinó la idea de obra de arte y del creador sacralizado con sus *ready-mades*³⁴ según Francisco Guerrero Lobo. Por lo tanto, el proceso de salirse del arte convencional implicó en Duchamp una transgresión de valores al ironizar con objetos poco placenteros estéticamente, pero muy atrayentes, impresionantes. El tan nombrado “urinario” es en este sentido una deconstrucción del convencionalismo “estético” en tanto que brinda las posibilidades para nuevas lecturas de lo que significa hacer arte, o no hacerlo, en su defecto.



Ilustración 2 Marcel Duchamp: “Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es muy difícil seleccionar un objeto que no nos interese en lo absoluto no solo el día que lo elegimos, sino que nunca lo haga y el cual, finalmente, nunca tenga la posibilidad de resultar artístico, bello, agradable o feo”.

³⁴ José Francisco Guerrero Lobo, *Estética 11: 'Fragilidad e infraleve: Michele Foucault y Marcel Duchamp'*, Mérida, (Dic-2007) Pág. 64

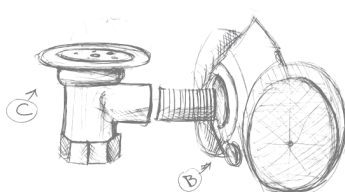
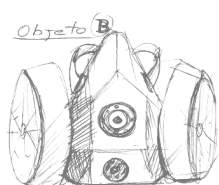
A partir de la afirmación sostenida por Duchamp, queda en vigencia una eventualidad para que todos los objetos puedan convertirse en arte, sin caer en el relativismo absoluto, o sí, que más da. ¿Qué cosas que todavía no han percibido nuestros sentidos pueden provocar el goce estético? Posiblemente la mayoría de cosas, respuesta que alejaría demasiado el propósito fundamental de la presente tesis. Es necesario, por lo tanto, exponer objetos concretos que permitan orientar la deconstrucción y desorientar los sentidos.

Igualmente importante es Darío Escobar quien en su exposición de “play offs” deconstruye por entero los instrumentos utilizados para el deporte ingresando al plano de una subjetividad que lastima la percepción táctil con sólo verla. Este es el caso de las raquetas de ping-pong, absurdas para un juego, pero muy útiles para someter a los sentidos a otras percepciones.



Ilustración 3: En play-offs “, el artista desarrolla su investigación en curso sobre la semiótica de los objetos en el campo de deportes. Confiscados, manipulado y reconfigurado, los objetos dejan de ser el deporte, parte de las estructuras para convertirse en símbolos de identificación que trata la dinámica del poder y las nociones de esos retos como la competencia, el éxito y el fracaso, la virilidad, condición social, y el orgullo nacional.

CAPITULO 3



3 Creación de objetos deconstruidos

3.1. La Propuesta artística teórica-plástica

Retomando los bosquejos teórico-conceptuales esbozados en los dos capítulos anteriores es menester reafirmar que la creación artística, antes que una convención constructivista, es una constante disolución de construcciones. Si se quiere es un atentado contra los acuerdos, sin llegar al punto de pretender destruir un lenguaje establecido para el arte, sino de avanzar más allá, utilizando dicho lenguaje toda vez que se lo haya deconstruido como una nueva posibilidad de creación. El mismo Derrida sostuvo que la deconstrucción *“Por una parte, puede de hecho bloquear o interrumpir cierto tipo de obra, de trabajo intelectual; pero, por otro lado, indirectamente produce conocimiento, indirectamente produce obra”*³⁵.

Busco con esta obra realizar una doble jugada, la ironía, pretendiendo ampliar el sentido del mundo, jugando con la realidad y el tiempo que me ha tocado vivir a partir de una experiencia o una vivencia, realizando obras con un gesto deconstructivo, dialogando con distintos materiales, objetos cotidianos, encontrados, poniéndoles en escena estratégicamente con títulos incitantes para llegar a estimular la imaginación del espectador.

En este sentido, la presente propuesta, intenta trastocar las convenciones establecidas para los sentidos, implica por lo tanto una negación de las funciones corporales para percibir la realidad tal cual nos han educado. Así, se propone la ‘silla para un porotofilio importante’ los ‘audífonos para que gotee aquello que no quise escuchar’; máquinas disfuncionales, como son la ‘máquina para culparte cuando soy el culpable’, la ‘máquina para el auto-antropófago’ y la ‘máquina para un cambio extremo’; variadas mascarillas como: la ‘mascarilla para respirar tu interior’, la ‘mascarilla para recibir la hediondez sin afectar tus ojos’; o en

³⁵ Peter Brunette y David Wills; *Las artes espaciales. Una entrevista a Jaques Derrida*; <http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>

otros casos anteojos, como son: los ‘lentes para no mirarte más’, las ‘gafas para verte’ y los ‘lentes para no ver pasar el tiempo’.

Los objetos que se utilizan para montar la obra son varios elementos de la vida cotidiana como se explicará en la parte correspondiente a recursos. Se trata de seguir la “estrategia deconstructora... Derrida, por un “doble gesto”, es decir una fase de inversión y una fase de desplazamiento o reinscripción de los conceptos en una nueva cadena que se caracteriza como una operación sistemáticamente unificada que marca simultáneamente la diferencia entre sus dos gestos”³⁶.

3.2. Diseño de la obra.

3.2.1 Los recursos.

Los recursos para el montaje de la obra han sido tomados de objetos que normalmente son utilizados con un único propósito. Por ejemplo, orejeras para evitar los sonidos molestos como es la construcción, grifos para dejar salir algún líquido, sillas para sentarse, la pistola de silicona para poner silicona, taladro manual para hacer agujeros, amoladora para lijar lo áspero, mascarillas para evitar los olores dañinos. Anteojos para mejorar la visibilidad o para protegerse de los rayos solares.

3.2.2 El espacio.

Puesto que todos los objetos son portátiles no requieren de una instalación precisada en cuanto a espacio, no obstante, se sugiere ubicarlos en lugares poco apropiados para el arte.

³⁶ Lus E de Santiago Guervós, *LA ESTRATEGIA DE LA DESCOSNTRUCCIÓN*, PÁG. 9

3.3. Presentación de la obra

3.3.1. Máquina para un cambio extremo

Sabido es que un cambio extremo supone un embellecimiento de un sujeto sometido a algún tipo de terapia, maquillaje, vestido, cirugía, etc. El sujeto narcisista preocupado en encontrar mecanismos que adhieran belleza y *glamur* a su condición física ha encontrado el mejor mecanismo en el fenómeno de la moda para tener al día las nuevas tendencias y conceptos sobre el buen vestir, peinar, caminar, y hasta afeitar. La sociedad acepta esta situación como si se tratara de una cuestión normal, llegando a extremos insospechados para aproximar al ser humano común a los prototipos de belleza aceptados. Bien conocidas son las prótesis que han fracasado arriesgando la salud del cliente quien ávido de acrecentar sus pómulos, senos, nalgas, etc. se realiza sendos implantes o prótesis con tales fines. Lo contrario, y para también estar al día con la moda, es la reducción de partes corporales como es el la nariz, la papada, el abdomen, etc. El ser humano, batallando con el tiempo para no envejecer, como un nuevo Dorian Gray, se convierte en un sujeto carnicero de su propio cuerpo.

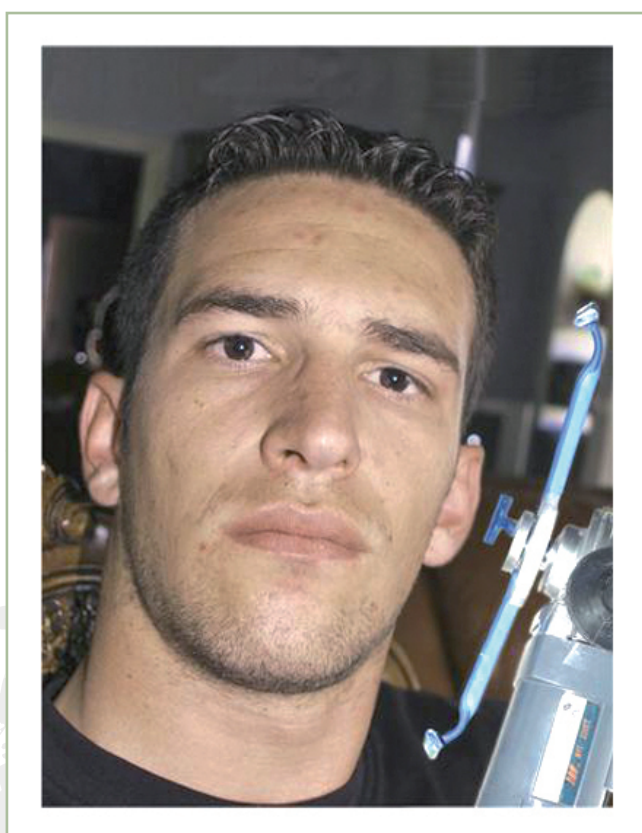
La máquina que presentamos a continuación, es la solución perfecta para apresurar cambios, 'cambios extremos' para el narciso adicto al consumo de la industria cultural de la moda, para ser ya no sólo aceptados dentro de la sociedad, sino sobresalir en ella mediante nuevos dotes de belleza, mediante carnicería pura con hojas de afeitar muy finas.

Ilustración 4: En este caso no, queda la incógnita de lo que pueda ocurrir luego del uso de tres afeitadoras doble hoja 'levantada' sujetas a una amoladora cuya fuerza se aproxima a un caballo de fuerza.

Ilustración 4



Ilustración 5



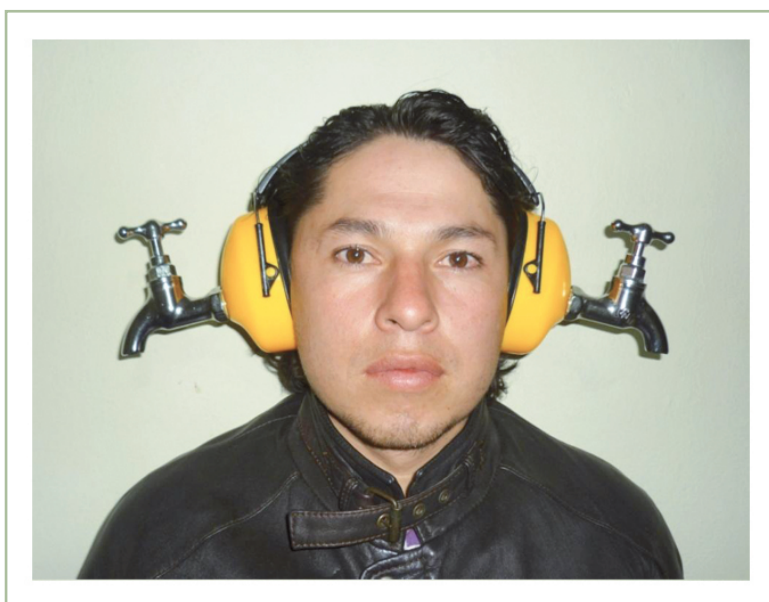
3.3.2. Audífonos para que gotee lo que no quise escuchar

Ilustración 5



El objeto deconstruido en este caso son las orejeras que se utilizan normalmente para evitar los ruidos de maquinaria. Al estar provisionada con una llave de agua para cada oreja, el objeto cambia totalmente de función. Se trata en este caso de dejar salir, como si se tratara de un líquido que está contenido y bien protegido por las orejeras, aquello que nunca se quiso haber escuchado.

Ilustración 5



Cosas que no se quieren oír pero que sin embargo se deben escuchar porque la sociedad ha impuesto que deban ser escuchadas: sermones, clases aburridas, discursos políticos, el tráfico, motores, etc. En fin, todos esos ruidos que no pudieron evitarse. Sabina escribe:

Mucho, mucho ruido,
ruido de tijeras,
ruido de escaleras
que se acaban por bajar.
Mucho, mucho ruido,
tanto, tanto ruido.
Tanto ruido y al final...
Tanto ruido y al final...
Tanto ruido y al final
la soledad.
(Joaquín Sabina)

La solución a tales conflictos es una purificación mediante un mecanismo al alcance de las manos, que vaya desechando los sonidos que atravesaron las mismas ventanas que son los pabellones auditivos y qué mejor que sea en forma líquida, como agua pura, limpia. Estos son las orejeras perfectas, los audífonos más adecuados para desoír lo oído.

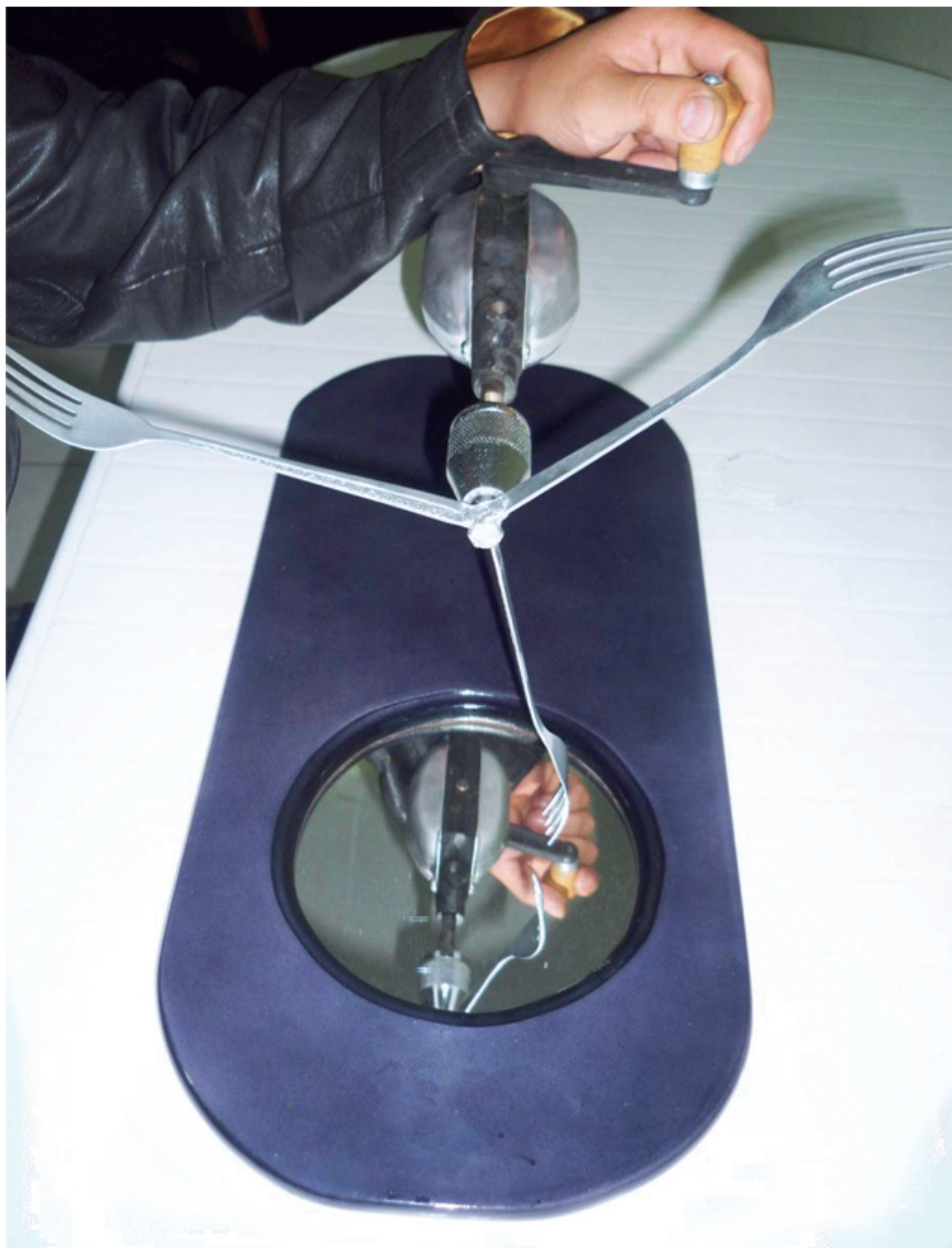
3.3.3. Máquina para el autófago

Ilustración 8



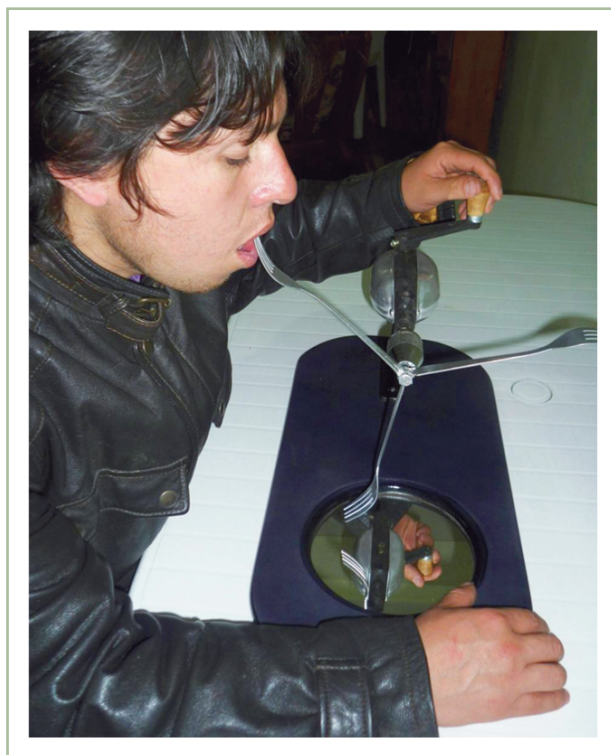
En este mundo acelerado por todo, lleno de gente estresada que tiene que llegar pronto a su trabajo, que tiene que cumplir un horario, que tiene que abordar el tráfico, hablar por teléfono, etc. con el uso de múltiples aparatos automatizados como son los vehículos, las computadoras, el teléfono celular, los semáforos, etc. todavía quedaba el lento y ceremonioso momento de servirse los alimentos como se lo hacía antes de llegar esta época de tantas prisas y ocupaciones. Con este objeto, se presenta la deconstrucción de tan preservado momento para evitar servirse cucharada por cucharada el desayuno, el almuerzo o la merienda. Se trata de hacer girar una manivela ubicada al lado izquierdo, que es la mano que menos se utiliza en nuestro medio para que giren las cucharas apresurando el acto de servirse los alimentos, tragando a prisa, mientras la otra mano puede estar bien ocupada en el trabajo, por ser la mano diestra. Se trata de almorzar rápido, de no perder tiempo en las comidas, se trata de comer comida rápida en un plato rápido.

Ilustración 9



¿Pero qué pasaría si la comida no está lista para aprovechar tan sugere-
nte máquina? Como una solución para tales peripecias que suelen ocurrir en
las sociedades más organizadas, se ha ubicado un espejo en el fondo del plato
que refleja el rostro del comensal para que se aproveche a sí mismo.

Ilustración 10



Sería, en este último sentido, la máquina perfecta para evitar todo inconveniente que no permita aprovechar el tiempo que es oro, pues de no haber qué comer en el momento preciso de servirse la comida, el sujeto podría aprovecharse a sí mismo, en una suerte de autofagia. Servirse a sí mismo es atreverse a probar un manjar de los buenos *gourmets*, y quien anda apurado puede llegar a serlo. Virgilio Piñera en su cuento ‘La Carne’ cuenta cómo un pueblo entero se rebeló empezando cada uno a comerse buenos filetes de su propio cuerpo, al haber escaseado en una comunidad tan apetezido alimento. He aquí un fragmento del curioso relato:

“Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete. Entonces llamaron a la puerta; era su vecino que venía a desahogarse... Pero Ansaldo, con elegante ademán, le hizo ver el hermoso filete. El vecino preguntó y Ansaldo se limitó a mostrar su nalga izquierda. Todo quedaba explicado. A su vez, el vecino deslumbrado y conmovido salió sin decir palabra para volver al poco rato con el alcalde del pueblo. Éste expresó a Ansaldo su vivo deseo de que su amado pueblo se alimentara, como lo hacía Ansaldo, de sus propias carnes de cada uno”

(Virgilio Piñera, La Carne)

3.3.4. Máquina para culparte cuando soy el culpable

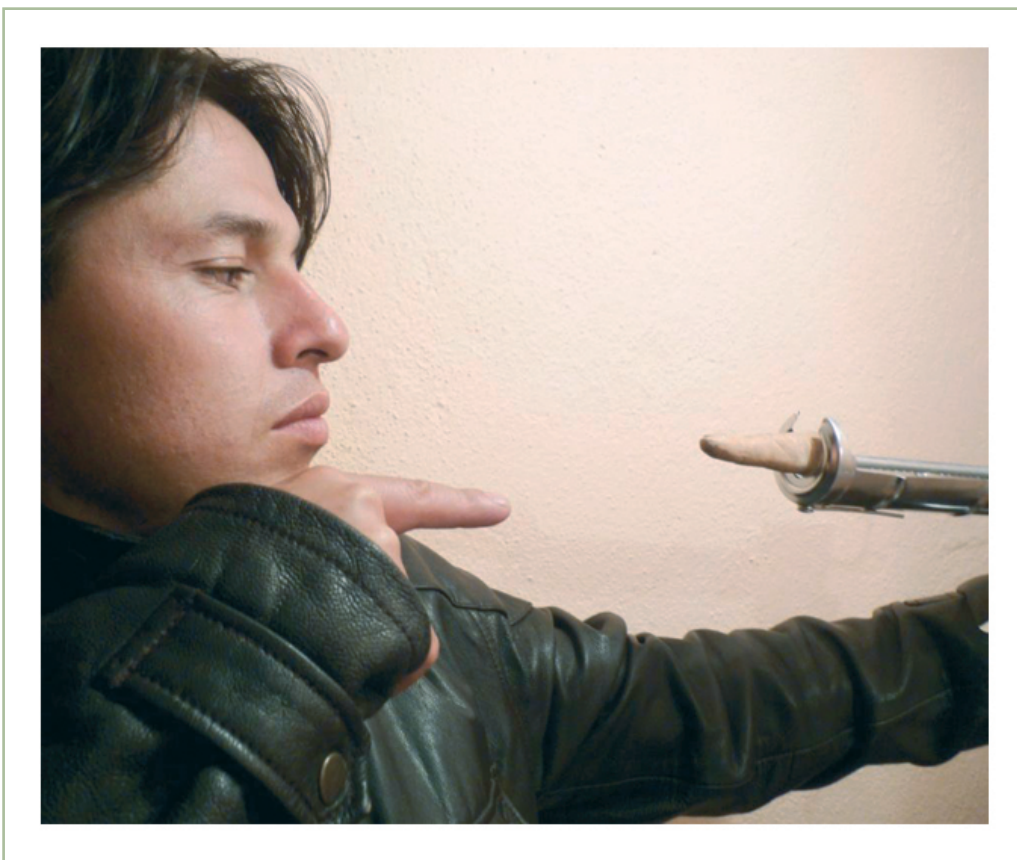
Ilustración 11



En esta ilustración se percibe un juego irónico del significado de apuntar con el dedo cuando se quiere culpar a alguien. Los componentes de la obra son bastante sencillos: una pistola de silicona que al aprisionar el gatillo va sacando lentamente el dedo escondido para culpar a alguien.

*“No mires la paja en el ojo ajeno, si no miras
la viga que tienes en el tuyo...”*

Ilustración 12



La culpa es una de las facetas de la existencia en tanto que existe el ser humano finito según los existencialistas. Por ello es que, el único ser que puede cargar con remordimientos por haber hecho o no haber hecho tal o cual cosa es el ser humano. Existen por lo tanto sujetos que gustan de indicar con el dedo para liberarse de la culpa o el error que hubieran cometido. Una máquina que favorezca la liberación de las culpas, así se ponga en demasiada desventaja al otro, significa, por un lado, un momento de liberación, no obstante, también supone olvidar que el propio 'culpador' puede ser quien esconde sus culpas al otro lado de su dedo. La utilización de esta máquina refuerza justamente el hecho de no poder evitar decir que la culpa es de los otros. El dedo finalmente es uno de los órganos más sensibles y fundamentales para la evolución humana.

3.3.5. Mascarilla para respirar su interior

Esta mascarilla en lugar de conectarse al tanque de oxígeno que es un proveedor de este gas, se conecta a otro consumidor del mismo, otro ser humano.

Ilustración 13



No se pone en escena simplemente el absurdo de realizar esta operación, sino el hecho de que se pueda respirar el aliento del otro sujeto, aquello que ha ingresado a sus pulmones, o como una posibilidad más lejana la respiración asistida, la respiración boca a boca. Absorbiendo el dióxido de carbono de tus pulmones es lo más cercano a una explicación que simula el hecho de que no queda, en ningún lugar del mundo, un espacio para el aire puro.

3.3.6. Mascarilla para respirar la hediondez sin dañar tus ojos

Ilustración 14



En esta mascarilla se propone una nueva paradoja. Se trata de alguien que, en un mundo donde se ha falseado a los olores como buenos o como malos, un individuo procura encontrar la esencia de los peores olores normalmente provenientes de las cañerías y desagües que, a su vez, nacen de los servicios higiénicos y desaguaderos que permanecen ocultos y evitados por la sociedad. Más que una obsesión por la suciedad, es un desafío a las convenciones establecidas para respirar con gusto algunas cosas, mientras que a otras se las repudia. El mundo está acostumbrado a que le indiquen lo que exactamente debe dejar que fluya en el aire, mientras que lo otro debe esconderse. Las farmacias, los jabones, los perfumes, las comidas, las bebidas, los desinfectantes, los aromatizantes, etc. constituyen la amplia gama de productos fabricados para vender el olor del mundo.

Ilustración 15



“Las calles apestaban a estiércol, los patios interiores apestaban a orina, los huecos de las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata; las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestaban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales...Apestaban los ríos, apestaban las plazas, apestaban las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y en los palacios...Y, como es natural, el hedor alcanzaba las máximas proporciones en París, porque París era la mayor ciudad de Francia”. (Patrick Süskind, El perfume)

3.3.7. La silla para un porotofilio importante

A veces nos encontramos con situaciones muy comunes pero que resultan inaceptables. Quizá una de ellas es la presencia de flatulencias, lo que comúnmente se denomina “gases”. Y si bien la parte que más nos incomoda es la expulsión, en muchas ocasiones olvidamos que la parte más importante, más realmente incómoda y realmente la que nos debería movernos a hacer algo...³⁷ es que la flatulencia nos delate.



Ilustración 16

En esta obra se manifiesta la incomodidad de un evento muy usual en los lugares cerrados, que es el ejercicio sonoro o silencioso de dejar salir las flatulencias, luego de haber comido una buena dosis de porotos. Es molesto tener que ser la persona a la que atienden las miradas sospechosas o menos corteses que llevan directamente a taparse la nariz.

³⁷ Rafael Sánchez, *Flatulencias*, (05-02-2010), en: <http://www.casapia.com/dietetica-herbolario/rafaelsanchez-naturopata-/flatulencias-articulo-informativo-de-rafael-sanchez-naturopata.html>

En la ilustración, se puede apreciar la silla de un oficinista adaptada con una rejilla en el centro del asiento desde donde se desprende un extractor de olores para cocinas, éste último es el que llevará los malos olores desde el encierro de la oficina hacia otro lugar, quizá más abierto. Es una silla para la comodidad y el goce secreto de alguien que más allá del disgusto que pueda generar una flatulencia en un lugar compartido con otras personas, pueda dar rienda suelta a este reservado encanto sin molestar a nadie. Además, queda truncado el acto que normalmente se consuma al emitir el gas flatulento y respirarlo, pues ahora ya nadie lo respira. A propósito, se han escrito líneas poéticas sobre los así conocidos “pedos”, entre los que se pueden encontrar:

Ilustración 17



El pedo es vida, el pedo es muerte,
Y tiene algo que nos divierte;
el pedo es aire que cuando va soplando
todo la va fumigando.
(Anónimo)

El pedo es vida, el pedo es muerte, y tiene algo que nos divierte; el pedo es aire que cuando va soplando todo la va fumigando. (Anónimo) Lo que aparentemente puede causarnos gracia, no se queda ahí simplemente, pues llega al punto de cuestionar si es que una situación tan natural como es la emisión de flatulencias, en un mundo que culturalmente trata de esconderlas, puede estar condenada como de mal gusto. Siendo así, todas las personas tendrían mal gusto, quizá unos más que otros, al emitir un sonido que de alguna manera es la antesala de las deposiciones. A decir de Freud, se trataría del placer orgánico anal cuyo apogeo sucedería entre un año a los tres años de edad. Se trata del control de esfínteres volviendo una actividad involuntaria en voluntaria. Para el psicoanálisis se trataría de una experimentación sexual dolorosa o placentera retener o expulsar los desechos. Lo propio sería reconocer que dichas percepciones, de algún modo, todavía puede persistir después de la edad señalada por los psicoanalistas. Conocido es el caso de la mujer más bella del mundo, representada en la obra de García Márquez “Cien años de soledad”, Remedios la Bella, que embadurnaba una barita de sus heces para dibujar animalitos en las paredes del baño de la familia Buendía, el olor no podía esperar.

Lo cierto es que, al expulsar las heces contenidas, el cuerpo queda aliviado. Lo mismo ocurre en el caso de las flatulencias que liberan al cuerpo de gases contenidos en su cuerpo y que pueden generar placer con el hecho de liberarlos.



Ilustración 18

La cuestión, más allá de dichas especulaciones, es que buena parte de la población que permanece sentada durante las horas de su trabajo, ocupando puestos de cajeros, secretarios, contadores, abogados, etc. son sorprendidas por este acontecimiento que

provoca molestias por demás incómodas. Una silla que alivie dichas molestias, no una solución a las flatulencias, es la que se propone con la puesta en escena de la “silla para un poroto-filio importante”.

3.3.8. Lentes para no verte más



Ilustración 19

Son lentes en cuyos vidrios de aumento están insertados dos tornillos que al apretarse se dirigen directamente hacia las córneas dejando totalmente ciego a quien decida no volver a ver más a alguien.

Somos lo que vemos, porque son las imágenes las que han venido construyendo la sociedad, ya que el constante bombardeo mediático ha originado necesidades artificiales “la sociedad de consumo supone la programación de lo cotidiano; manipula y determina la vida individual y social en todos sus intersticios; todo se transforma en artificio e ilusión al servicio del imaginario...”³⁸ Es por eso que, el cuerpo se ha convertido en escenario de la representación llegando a límites insospechados, donde el sujeto se adapta a objetos ajenos a él, ya sea por necesidad, moda o el simple hecho de que la sociedad así lo requiera.

Ilustración 20



Lentes para no verte más, es una propuesta en la que se especula con la posibilidad de crear prótesis autodestructivas, es decir que las prótesis en sí mismas dejen de lado su propia función habitual. Los lentes son para llevarlos

puestos, a veces hieren nuestros ojos porque permiten ver cosas que un miope hubiera no querido ver nunca.

3.3.9. Gafas para verte

Aparentemente son gafas comunes y corrientes, sin embargo, una vez puestas el sujeto puede percibir que en realidad no se trata de artefactos para protegerse de los rayos ultravioletas, sino que en vez de cristales oscurecidos para disminuir la luz, se trata de espejos que permiten mirar los propios ojos, de ahí el título: lentes para verte.

Ilustración 21



³⁸ Adolfo Vásquez Roca, *La moda en la posmodernidad reconstruyendo el fenómeno fashion*, Pág. 2.

Miramos y nos miran “*porque mirar es ser mirado y ser comprometido, recoger una llamada de las cosas e implicarse en un universo de sentido... mirar es ser comprometido, ex – puesto y ser mirado porque la mirada se halla adscrita a esa vuelta incierta, a esa pérdida o extravío en la mirada propia*”³⁹ el individuo se ha volcado a su soledad, mira sin ver, está automatizado por lo cotidiano, su mirada está en función de vigilancia, de la que nadie ni nada se escapa, cada vez observamos al mundo a través de pantallas, escaparates, ventanas de los autos, espejos retrovisores, lentes, gafas, que ofrecen una deformación de la realidad, los ojos son ocultos, ya no muestran la tristeza, la alegría, la felicidad, el deseo, el miedo, etc. Lentes para verte, en este sentido es un regresar de la mirada, un verte siempre a ti mismo.

Ilustración 22

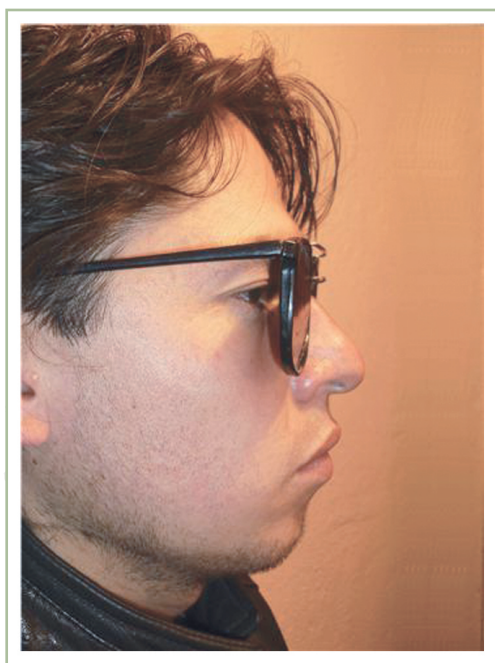
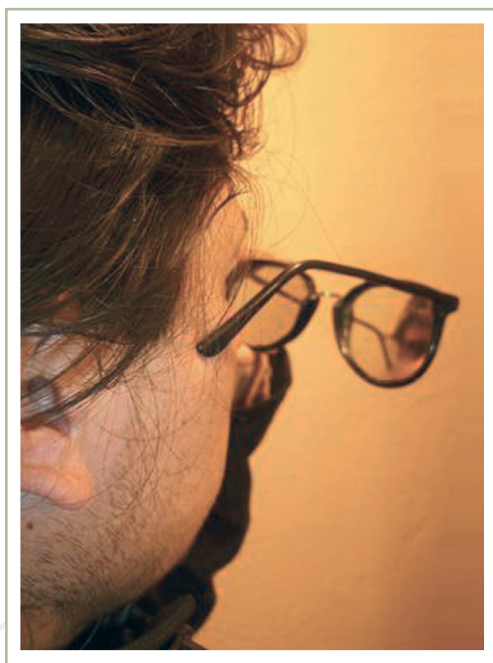


Ilustración 23



³⁹ Jaques Derrida y Jean-Luc Nancy, *Cruzar las miradas*, (20-11-2009), en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2683498

CONCLUSIONES:

- La deconstrucción más que un método es una estrategia.
- Es posible no sólo deconstruir textos y palabras, sino también obras plásticas.
- Existen muchos ejemplos de las corrientes contemporáneas que presentan deconstrucción sobre objetos u obras de arte, como Orozco, Duchamp y Escobar.
- No existe una literatura especializada ni una corriente artística identificada necesariamente como “deconstructiva”, la estrategia deconstructiva no tiene escuela en el arte plástico, y si la tuviera dejaría de llamarse “deconstrucción”.
- Los sentidos también están educados culturalmente para ver unas cosas y evitar otras.
- Es posible realizar la deconstrucción de los sentidos únicamente sometiéndolos a ver nuevas posibilidades que rebasen sus hábitos racionales.
- De un mismo objeto, mono-funcional, se pueden generar deslices interpretativos generando nuevos imaginarios o mundos distintos, en ningún caso paralelos.
- La propuesta plástica radica en la realización de nuevas lecturas sobre dichos objetos mono-funcionales para ponerlos en situaciones de ilimitada imaginación interpretativa, toda vez que son deconstruidos.

RECOMENDACIONES:

- Integrar bibliografía sobre deconstrucción aplicada a la estética en
- las bibliotecas de la Universidad.
-
- Generar investigaciones que planteen la necesidad de verificar si es
- que, en realidad, los sentidos son nada más que órganos fisiológicos
- o es que también guardan en sí mismos un adiestramiento cultural.
-
- Deconstruir objetos más cotidianos a los planteados en esta
- propuesta.

BIBLIOGRAFÍA:

BIENVENU, Josee, Likeyou, (23-05-2010), http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://www.likeyou.com/files/fullimages/dario_escobar_bienvenue_08.jpg&imgrefurl=http://www.likeyou.com/en/node/2826&h=337&w=500&sz=20&tbnid=WR11HLbgmPA-FM:&tbnh=88&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Ddario%2Bescobar&hl=es&usg=__RlfOlGrMILlgjCTX1lNGqglEDyc=&sa=X&ei=ARwsTLTCEoP-8AbAnb2eDg&ved=0CCwQ9QEwBg

BRUNETTE, Peter y WILLS David, *Las artes espaciales. Una entrevista a Jaques Derrida*; <http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>

DERRIDA, Jacques, *Carta a un amigo japonés*, Barcelona, A Ediciones, 1997, Trad: Cristina Perreti.

DERRIDA, Jaques y NANCY, Jean-Luc, Cruzar las miradas, (20-11-2009), en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2683498

FERRATER MORA, Fernando, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel S.A., 2001, TOMO IV.

GUERRERO LOBO, José Francisco, *Estética 11: 'Fragilidad e infraleve: Michele Foucault y Marcel Duchamp'*, Mérida, (Dic-2007)

GUERVÓS, Luis E. de Santiago, *J.Derrida: la estrategia de la deconstrucción*, Universidad de Málaga. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, 31 de Marzo de 1995.

HATECAUER, Louis *Historia del Arte*, Madrid, 1966, Tomo IV...

HOUGHAM, Paul; *Atlas del Cuerpo, la Mente y el Espíritu*; China; RBA Integral; 2007, pág. 80.

LOWENSTEIN, Otto E., *Los Sentidos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1969, Traducción en español: Juan Almela.

NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poderío*, Trad. Aníbal Froufe, prólogo Dolores Castrillo Mirat, Madrid, EDAF, 1994 (v. or. 1911), pág. 200.

OCÉANO GRUPO EDITORIAL, *Nuevo diccionario de filosofía*, Barcelona, Océano Editorial, 2001, pág.

OLIVERAS, Elena, *Estética: La Cuestión del Arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía; 2006, II Edición, pág. 260.

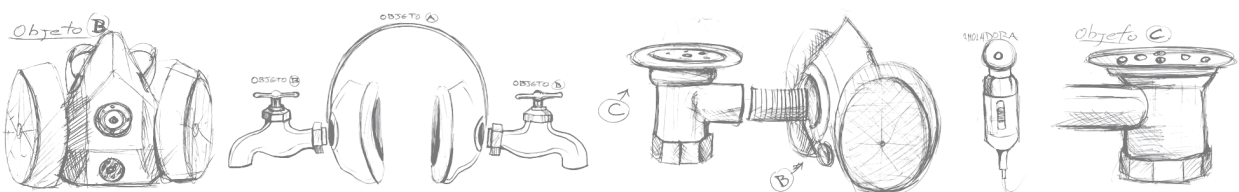
TIMELINE, Browse, *Colour me in*, www.ohcolourmein.com/?p=5848 (15-04-2010)

VALÉRY Paul “Introducción al método de Leonardo da Vinci” En escritos sobre Leonardo Da Vinci trad. Encarna Castejón y Rafael Conte, Madrid, Visor, 1987, pág. 30.

VÁSQUEZ ROCA, Adolfo, *La moda en la posmodernidad reconstruyendo el fenómeno fashion*,

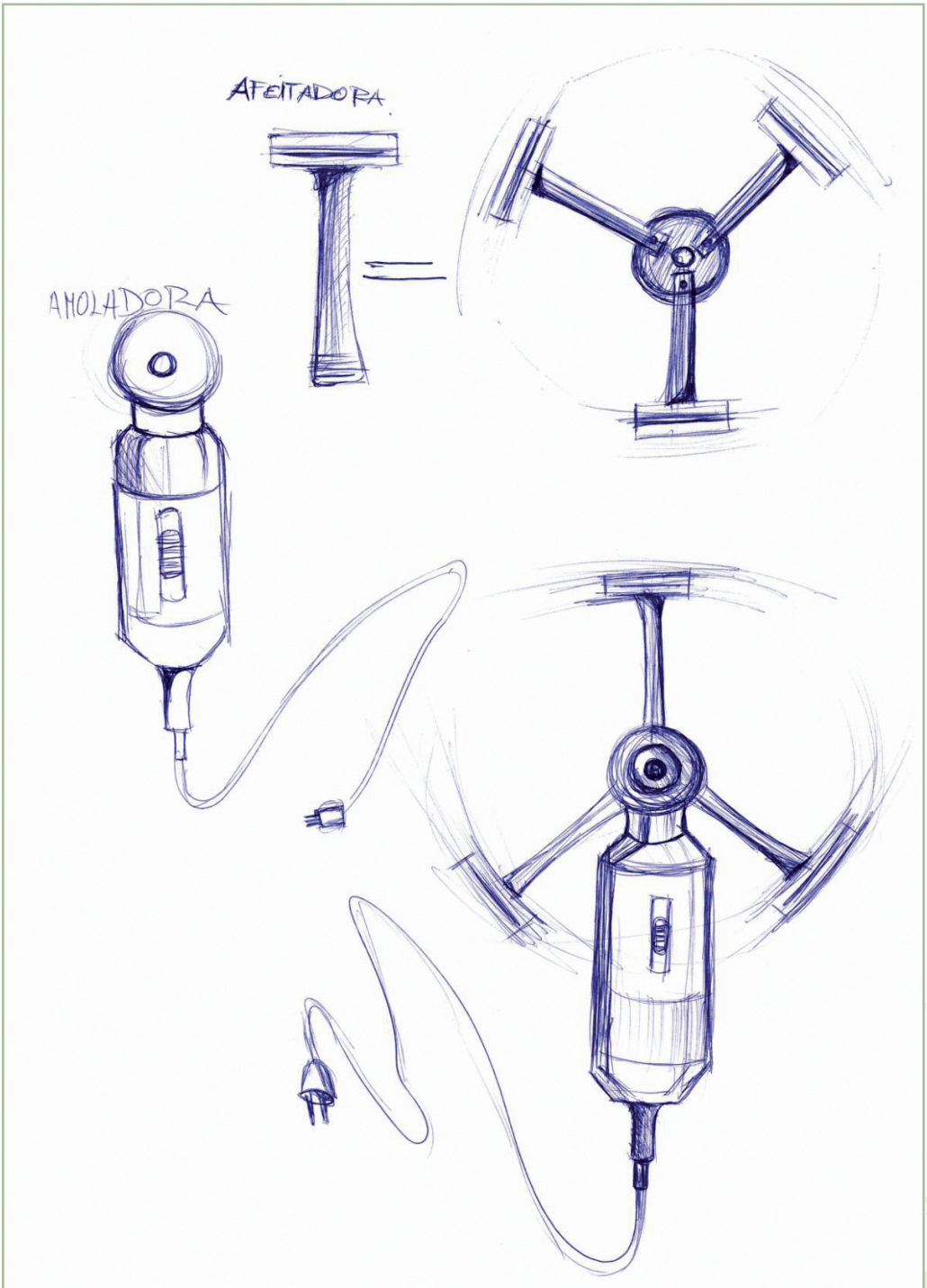
WIKIPEDIA ENCICLOPEDIA LIBRE, *Deconstrucción*; <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucci%C3%B3n>

ANEXOS

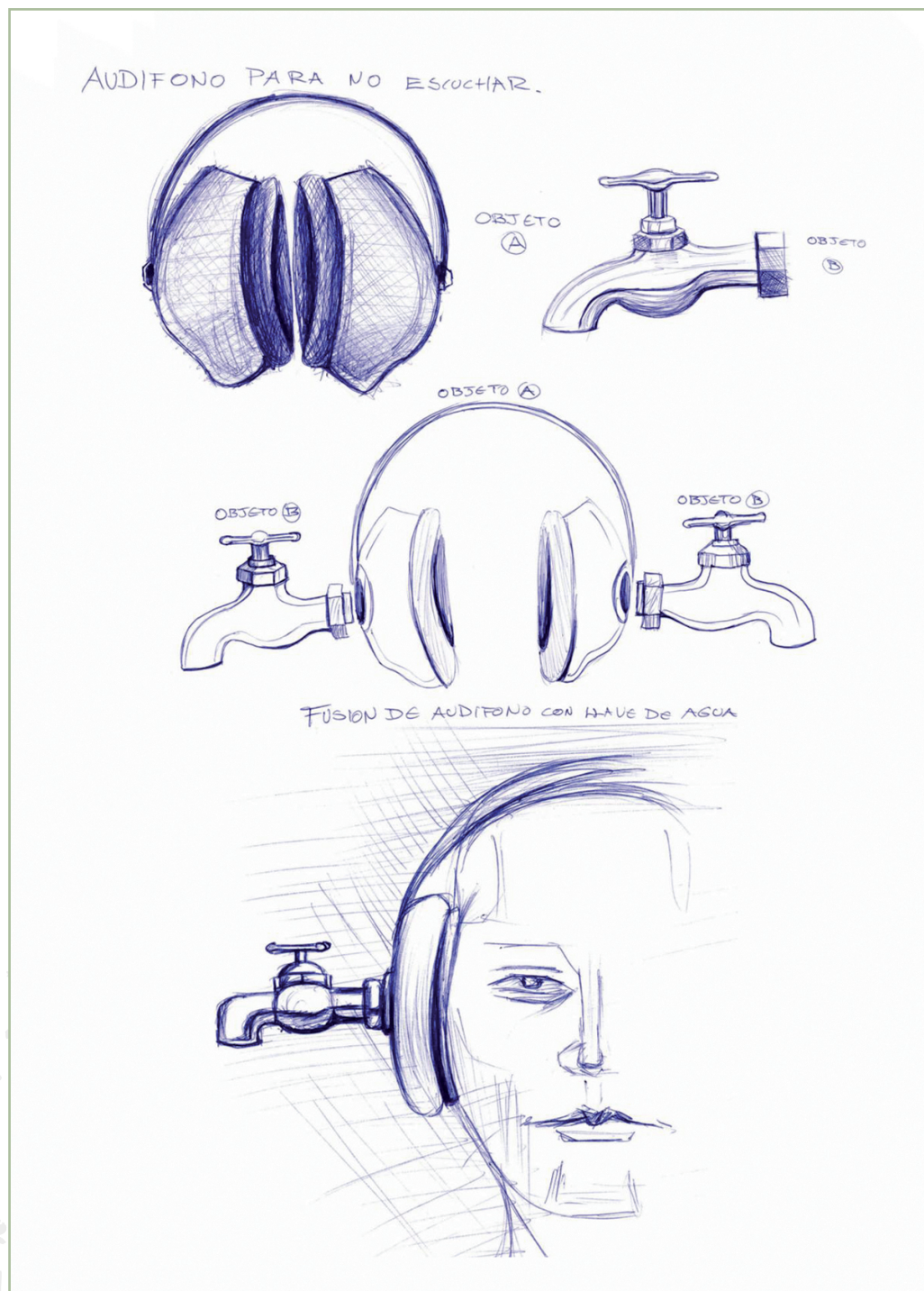


Anexo 1

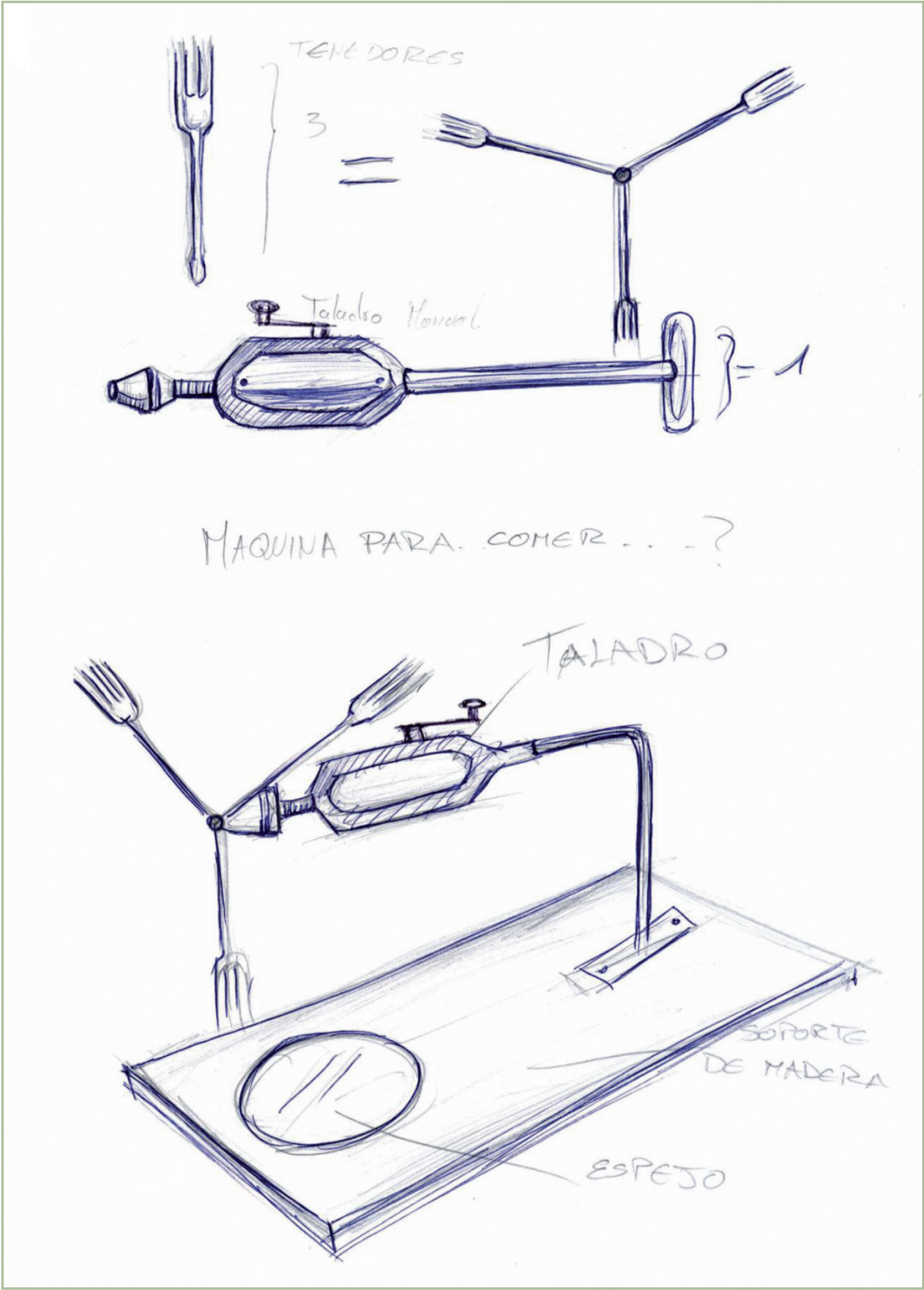
Bocetos de la propuesta de tesis



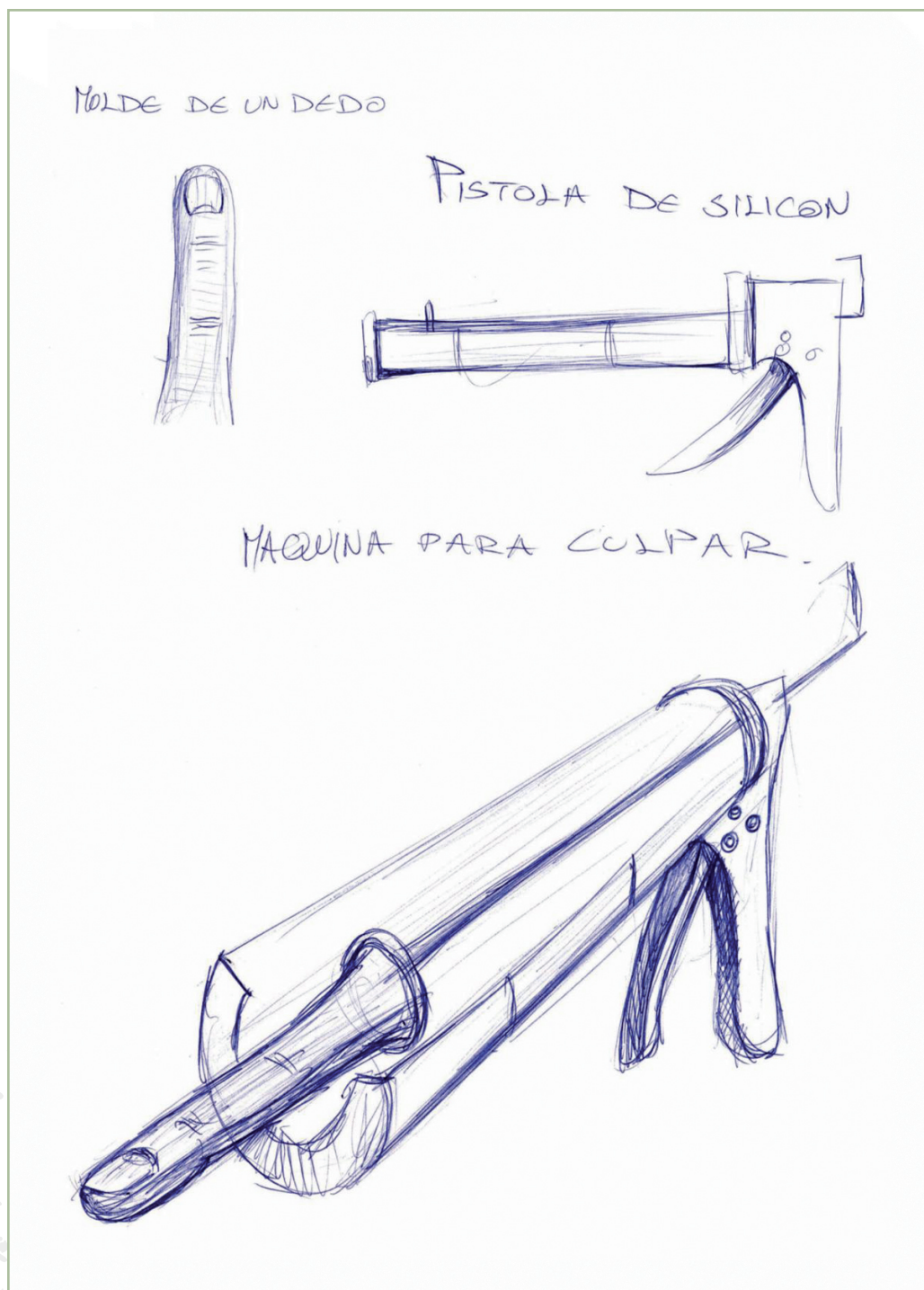
Anexo 1.2



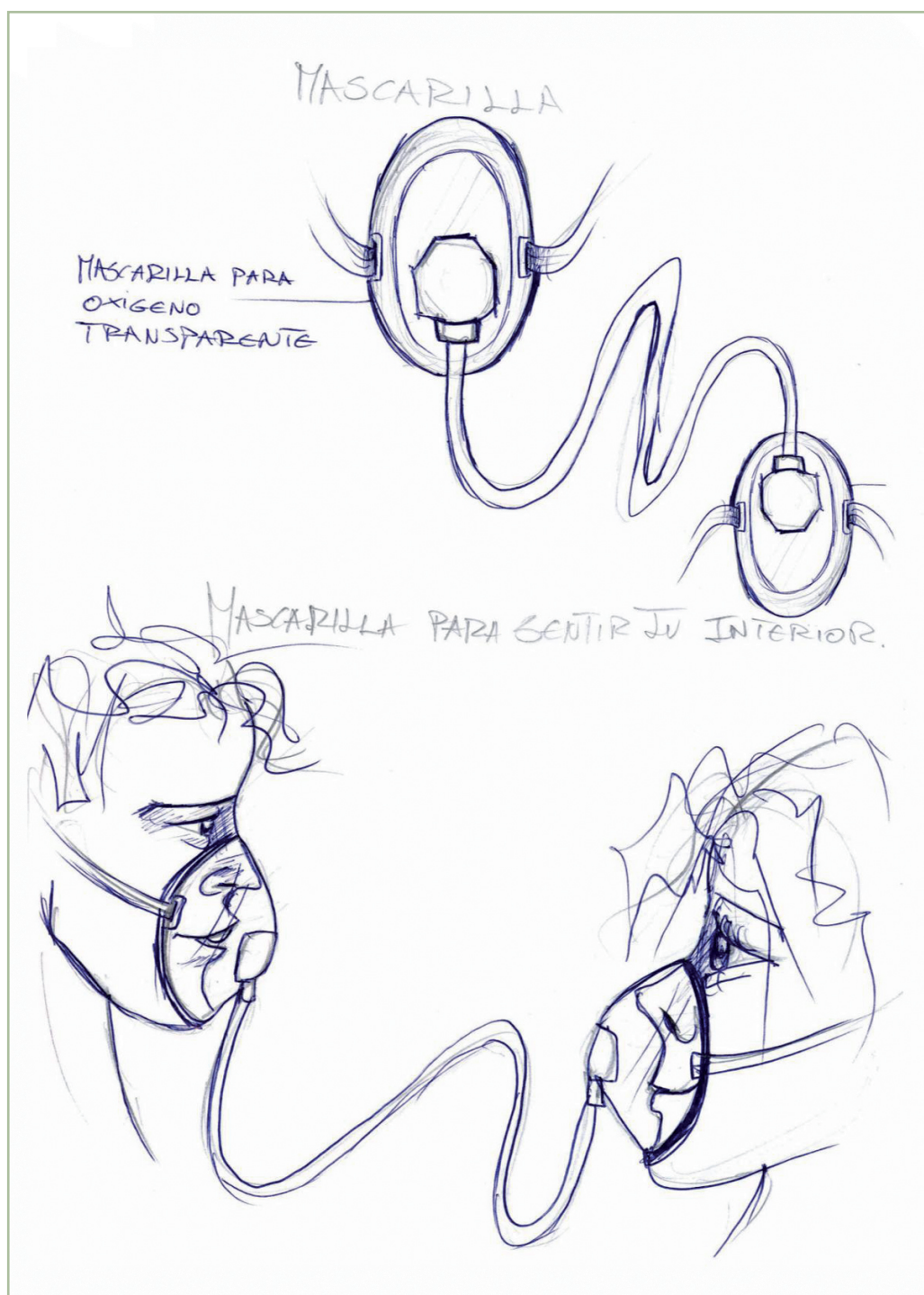
Anexo 1.3



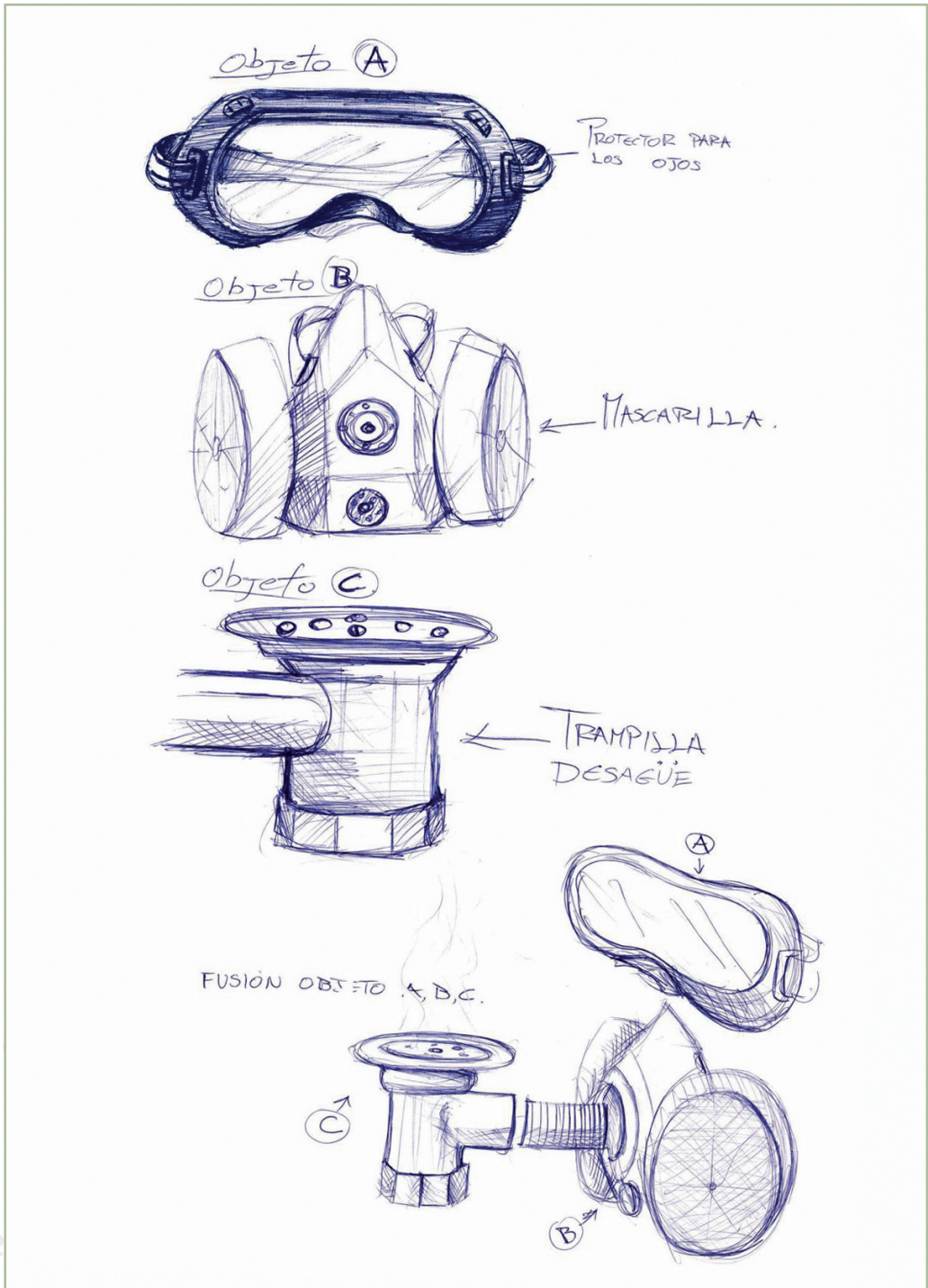
Anexo 1.4



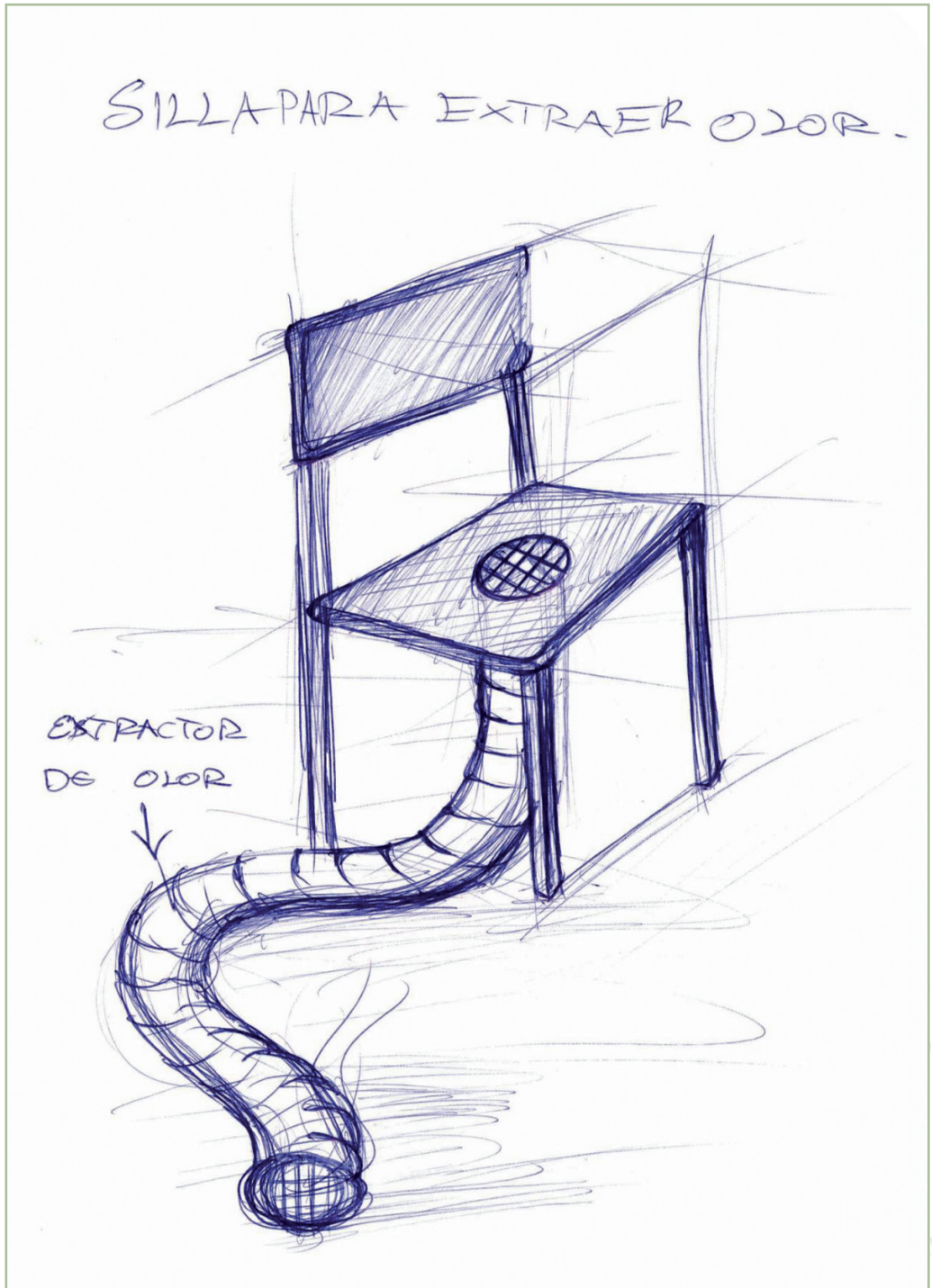
Anexo 1.5



Anexo 1.6



Anexo 1.7



Anexo 1.8



Anexo 1.9



Anexo 2

Fotografías del proceso deconstructivo









